PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Henrique Nogueira Neme

CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO E DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS: DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2026

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Henrique Nogueira Neme

CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO E DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS: DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

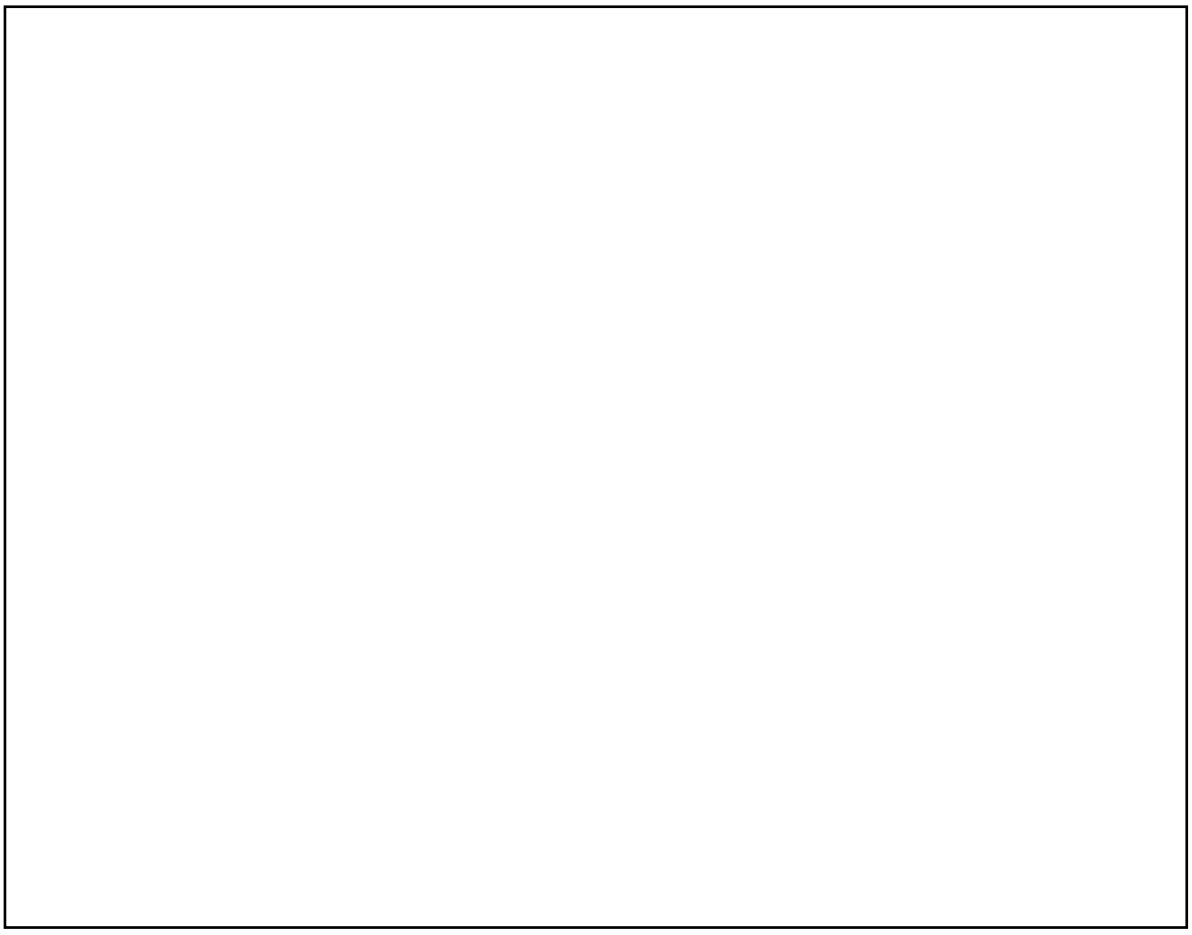
Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, na área de concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, linha de pesquisa Regimes de Sentido nos Processos Comunicacionais, sob orientação da Professora Doutora Christine Pires Nelson de Mello.

São Paulo

2026

Ficha Catalográfica

Sistema para a geração automática de Ficha Catalográfica de Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor



Henrique Nogueira Neme

CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO E DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS: DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, na área de concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, linha de pesquisa Regimes de Sentido nos Processos Comunicacionais, sob orientação da Professora Doutora Christine Pires Nelson de Mello.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Christine Pires Nelson de Mello [Orientadora] (PUC-SP)

Professora Doutora Eliane Ivo Barroso (UFF)

Professora Doutora Edilamar Galvão (FAAP)

Professor Doutor Rogério da Costa Santos (PUC-SP)

Professora Doutora Larissa Macêdo (PUC-SP)

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – 140806/2022-9

Este trabalho recebeu a bolsa de estudos CNPq vinculada ao projeto da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP: “Novas perspectivas de reflexão sobre a hipermídia e a produção de conhecimento nos processos comunicacionais: inovação e convergência tecnológica – fase 2”, aprovado no CNPq na chamada “Apoio a projetos de Pesquisa Científica, Tecnológica e de Informação”. Integrando o eixo temático 1 da bolsa CNPq, “Diversidade Sócio-econômica-étnico-cultural, de gênero, empresarial e organizacional”, sub-eixo 1.3, “Produções culturais independentes: diversidade e micropolítica nas redes sociais, no audiovisual e na escrita performática”.

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – 140806/2022-9

This work received a CNPq scholarship linked to the Postgraduate Program in Communication and Semiotics at PUC-SP: “Novas perspectivas de reflexão sobre a hipermídia e a produção de conhecimento nos processos comunicacionais: inovação e convergência tecnológica – fase 2”, approved by CNPq in the call for proposals “Apoio a projetos de Pesquisa Científica, Tecnológica e de Informação”. Integrating thematic axis 1 of the CNPq scholarship, “Diversidade Sócio-econômica-étnico-cultural, de gênero, empresarial e organizacional” sub axis 1.3, “Produções culturais independentes: diversidade e micropolítica nas redes sociais, no audiovisual e na escrita performática”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que me criaram, me educaram, me toleraram desde o nascimento, e contribuíram para eu ser quem eu sou: meu pai, Paulo Henrique Neme, minha mãe, Suzel Nogueira Neme, minha irmã, Marina Neme Bernardo.

Agradeço aqueles com quem cresci e convivi, e que, de certa maneira, também me criaram e me toleraram por muitos anos, meus parentes: Marco Aurélio Bernardo, Mariana Reis Nogueira, Thiago Martins Palmieri, Maria Carolina, Maria Laura, Priscila Neme, Edson Taufy Neme, Erasmo Nogueira Filho, Raquel Martins Palmieri, Celso Nogueira, Sebastião Nogueira, Débora Reis, Luís Antônio Neme, José Carlos Neme, Naira Freitas Neme.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (COS/PUC-SP) pela concessão da bolsa de estudos que financiou este trabalho.

Agradeço à coordenadora da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (COS/PUC-SP), professora Ana Claudia Mei, à minha orientadora, professora Christine Pires Nelson de Mello, e a coordenadora da bolsa de estudos CNPq vinculada ao COS, professora Lúcia Leão, pela confiança que tiveram em meu trabalho e pela compreensão e generosidade com minhas dificuldades nesse processo.

Agradeço aos professores examinadores, Edilamar Galvão, Elianne Ivo Barroso, Larissa Macêdo, Rogério da Costa Santos, como também aos professores examinadores suplentes, Rosane Borges e Morgana Gama de Lima, pela paciência e compreensão com o tempo longo deste trabalho (e pelo atraso desesperador da entrega). E pela contribuição imensurável de todos, com diferentes dimensões da minha pesquisa e da vida. Principalmente, a professora Edilamar Galvão, que me incentivou desde a graduação em Cinema (FAAP) para trilhar este caminho nos estudos e no pensamento da teoria de cinema.

Agradeço às revisoras de texto, Cristiane Bonora Futagawa e Laura Massunari, por toda a dedicação e cuidado com a leitura de minha tese.

Agradeço a todos os amigos, que encontrei no meu caminho, pela força, incentivo, acolhimento, diálogos e afetos. De certo modo, todos vocês também se encontram presentes nesse trabalho:

Aos amigos de longa data, Lívia Cubayachi da Costa, Júlia Junqueira Ribeiro Pinto, Luís Fernando Alberto Lopes, Eduardo Flosi Amorim, José Henrique Camargo Leopoldo e Silva, Pedro Samuel de Melo Vidotti, Alan Sasaki, Lívia Maria Diani, André Perdiza.

Às amigas da graduação em Cinema e Vídeo (FAAP): Daniele Moreto, Tatiana Cantalejo, Valéria Barbosa Paganelli, Isadora Lemes, Rafaela Petean (*in memorian*).

Às amigas e professoras, também de longa data, Solange Borini, Maria José Bottino Roma, Edilamar Galvão.

Aos amigos que integram e que integraram o "Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea", Lindolfo Roberto Nascimento, Larissa Macêdo, Paula Garcia, Virgínia Medeiros, Júlia Milaré Gropo, Renata Rocha Oliveira, Lya Karim, Cristiana Miranda, Guilherme Marcondes, Luiza Prates Pichirilli, Juliana P. A. Lewkowicz, Malka Borenstein, Carlos Eduardo Tsuda, Carlos Eduardo Nogueira.

Aos amigos da Mobius Funcional, Júlio Bispo, Rodrigo Summo, Matheus Summo, Alexandre Augusto Pinto, Luca Zanardi, Claudia Medina, Nathalie Alvim, Artur Siviero, Luana Araújo, Renata Samara, Déia, Rafaela Ivo, Guilherme dos Santos, Leonardo Vieira, Ilana Tawil, Bruna Sanches, Gabriella Garcia, Bruna Nunes, Matheus Nishiyama, Tainá Sato, Rafael Tello, Luísa Avelar, João Coronel.

Aos amigos do Shàoshèng Centro de Cultura Oriental: Shifu Márcio, DaShinShong Marcos Paulo, Alexandre Boggio, Ricardo Schrimmer Schwab, Victor Hideto Saito, Ayaça Castro, Flávia Onaga, Samuel Quirino, Luciano Angelotti, Ana Carolina, João Vitor, os futuros Jiao Lians: Felipe Chen, Henrique Barreto, Artur Ferraz, Maurício e Mari, Camila, Andreia, Diego Souza Rocha.

RESUMO

NEME, Henrique Nogueira, “Cinemas das espirais do tempo e das implicações dos corpos: diversidade nos cinemas do sul global no século XXI”. Tese defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa Dra Christine Pires Nelson de Mello. Defendida em 19 de junho de 2026, páginas. 309

A tese reflete sobre os cinemas contemporâneos do Sul Global, tendo como recorte produções independentes do Brasil, de África e do Sudeste Asiático no século XXI. Para isso, articula uma discussão teórica e desenvolve os conceitos operacionais “cinemas das espirais do tempo” e “cinemas das implicações dos corpos”, que provocam experiências estéticas nas extremidades capazes de ressignificar as imagens de subjugação do Sul Global produzidas pela razão do sujeito universal e seu tempo cronológico, progressivo e histórico. A fundamentação teórica é de caráter interdisciplinar entre comunicação, filosofia e teoria do cinema, articulada a partir dos conceitos de “tempo espiralar”, de Leda Maria Martins, e “mundo implicado”, de Denise Ferreira da Silva, conjuntamente com o jogo de leitura da “abordagem das extremidades”, de Christine Mello. A hipótese é que as inter-relações entre o “tempo espiralar” e as “implicações dos corpos” instauram-se no cinema pela articulação sensível-corpórea de filmes que exploram regimes de presença como *corpo do filme*, *corpo no filme* e *corpo do observador* responsáveis por tensionar os regimes de representação do cinema hegemônico ressignificando, dessa forma, o cinema contemporâneo. Na primeira parte da tese, é contextualizada a diversidade nos cinemas do Sul Global. Na segunda parte, é introduzido o conceito de “cinemas das espirais do tempo” em seus tensionamentos na estética cinematográfica. Na terceira parte, é apresentado o conceito de “cinemas das implicações dos corpos” a partir da noção de “relação” com a de “mundo implicado”. O *corpus* da tese é formado por dez filmes: *Ar condicionado* (dir. Fradique, Angola, 2020), *Arábia* (dir. João Dumans e Affonso Uchôa, Brasil 2017), *Cemitério do Esplendor* (dir. Apichatpong Weerasethakul, Tailândia, 2015), *Inside the Yellow Cocoon Shell* (dir. Thien An Pham, Vietnã, 2023), *Rio Doce* (dir. Fellipe Fernandes, Brasil, 2020), *The Unseen River* (dir. Pham Ngoc Lam, Vietnã, 2020), *White Building* (dir. Kavich Neang, Camboja, 2021), *Aqérat* (dir. Edmund Yeo, Malásia, 2018), *Geada de Netuno* (dir. Saul Williams e Anisya Uzeyman, Ruanda, 2021) e *Lingui* (dir. Mahamat Saleh-Haroun, Chade, 2021). Com esse conjunto representativo da diversidade nos cinemas do Sul Global, “os cinemas das espirais do tempo” e os “cinemas das implicações dos corpos” provocam experiências estéticas capazes de ressignificar as imagens de subjugação historicamente associadas aos corpos e territórios do Sul Global. O cinema pode ser um lugar de emergência de mundos implicados. É nessa travessia entre espirais e corpos que reside sua potência crítica e ética nos cinemas do Sul Global no século XXI.

Palavras-chave: Teoria do cinema contemporâneo. Corpo no cinema. Sul Global. Tempo espiralar. Mundo implicado. Abordagem das extremidades.

ABSTRACT

NEME, Henrique Nogueira, “Cinemas of the Spirals of Time and the Implications of Bodies: Diversity in the Cinemas of the Global South in the 21st Century”. Thesis defended at the Pontifical Catholic University of São Paulo: Postgraduate Program in Communication and Semiotics, under the guidance of Professor Dr. Christine Pires Nelson de Mello. Defended on June 19, 2026, pages. 309

This thesis reflects on contemporary cinemas of the Global South, focusing on independent productions from Brazil, Africa, and Southeast Asia in the 21st century. To this end, it articulates a theoretical discussion and develops the operational concepts of “cinemas das espirais do tempo” and “cinemas das implicações dos corpos,” which provoke aesthetic experiences at the extremes capable of resignifying the images of subjugation of the Global South produced by the reason of the universal subject and its chronological, progressive, and historical time. The theoretical foundation is interdisciplinary, encompassing communication, philosophy, and film theory, articulated from the concepts of “tempo espiralar,” by Leda Maria Martins, and “mundo implicado,” by Denise Ferreira da Silva, together with the reading game of the "abordagem das extremidades,” by Christine Mello. The hypothesis is that the interrelations between “tempo espiralar” and “implicação dos corpos” are established in cinema through the sensitive-corporeal articulation of films that explore regimes of presence such as the body of the film, the body in the film, and the body of the observer, responsible for challenging the representational regimes of hegemonic cinema, thus resignifying contemporary cinema. The first part of the thesis contextualizes the diversity in cinemas of the Global South. The second part introduces the concept of “cinemas das espirais do tempo” and its tensions in cinematic aesthetics. The third part presents the concept of “cinemas das implicações dos corpos” based on the notion of “relation” with that of “Mundo IMplicado.” The corpus of the thesis consists of ten films: *Ar Condicionado* (dir. Fradique, Angola, 2020), *Arábia* (dir. João Dumans and Affonso Uchôa, Brazil 2017), *Cemetery of Splendor* (dir. Apichatpong Weerasethakul, Thailand, 2015), Inside the Yellow Cocoon Shell (dir. Thien An Pham, Vietnam, 2023), *Rio Doce* (dir. Fellipe Fernandes, Brazil, 2020), *The Unseen River* (dir. Pham Ngoc Lam, Vietnam, 2020), *White Building* (dir. Kavich Neang, Cambodia, 2021), *Aqérat* (dir. Edmund Yeo, Malaysia, 2018), *Neptune's Frost* (dir. Saul Williams and Anisya Uzeyman, Rwanda, 2021) and *Lingui* (dir. Mahamat Saleh-Haroun, Chad, 2021). With this representative set of diverse films from the Global South, “cinemas das espirais do tempo” and “cinemas das implicações dos corpos” provoke aesthetic experiences capable of re-signifying the images of subjugation historically associated with the bodies and territories of the Global South. It is in this journey between spirals and bodies that its critical and ethical power resides in the cinemas of the Global South in the 21st century.

Key words: Contemporary film theory. Body in film. The Global South. Tempo Espiralar. Mundo Implicado. Abordagem das extremidades.

Sumário

AGRADECIMENTOS 6

RESUMO 8

ABSTRACT 9

INTRODUÇÃO 12

PARTE UM 39

DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI 39

CAPÍTULO 1 40
DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI: 40
ESTUDOS EM AQÉRAT (MALÁSIA, 2017) 40
1.1 OS CINEMAS DO SUL GLOBAL NAS EXTREMIDADES 43
1.2 DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL 47
CAPÍTULO 2 82
CINEMAS DO SUL GLOBAL 82
EM SUAS EXPERIÊNCIAS A PARTIR DE TEMPORALIDADES TENSIONADAS: ESTUDOS EM AR CONDICIONADO (ANGOLA, 2020) 82
2.1 "TEMPO CRONOLÓGICO": RUMO ÀS TEMPORALIDADES TENSIONADAS NO CINEMA 84
2.2 AS "NARRATIVAS SENSORIAIS": RUMO ÀS TEMPORALIDADES TENSIONADAS NO CINEMA ... 88
2.3 TEMPORALIDADES TENSIONADAS E REGIMES DE PRESENÇA 100
2.4 TEMPORALIDADES TENSIONADAS E "CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO" 107
2.5 "CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO" E EXTREMIDADES: AR CONDICIONADO (ANGOLA, 2020) 109

PARTE DOIS 126

CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO 126

CAPÍTULO 3 127
CINEMA E TEMPORALIDADE ESPIRALAR 127
COMO CAMPO DE PROBLEMATIZAÇÕES PARA O CINEMA NO SÉCULO XXI: 127

ESTUDOS EM ARÁBIA (BRASIL, 2017), RIO DOCE (BRASIL, 2021), E INSIDE THE YELLOW COCOON SHELL (VIETNÃ, 2023) 127
3.1 LEDA MARIA MARTINS E O "TEMPO ESPIRALAR" 129
3.2 TEMPO NÃO CRONOLÓGICO, TEMPO DE EXU 132
3.3 "CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO" E "EXTREMIDADES": ARÁBIA (BRASIL, 2017), RIO DOCE (BRASIL, 2021) E INSIDE THE YELLOW COCOON SHELL (VIETNÃ, 2023) 135
3.4 "CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO" NAS SUAS SONORIDADES: "DEVIR AMBIENTE" E "SOM HÁPTICO" 169
CAPÍTULO 4 174
TEMPO ESPIRALAR E TEMPO CÍCLICO: 174
ESTUDOS EM THE UNSEEN RIVER (2020) E WHITE BUILDING (2021) 174
4.1 "TEMPO ESPIRALAR" E "TEMPO CÍCLICO" NO SUDESTE ASIÁTICO 175
4.2 "CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO" A PARTIR DE THE UNSEEN RIVER (2020) 183
4.3 "CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO" A PARTIR DE WHITE BUILDING (2021) 190
CAPÍTULO 5 209
TEMPO ESPIRALAR E LINGUAGENS TENSIONADAS ENTRE MONTAGEM E PLANO CINEMATOGRÁFICO: 209
ESTUDOS EM CEMITÉRIO DO ESPLENDOR (TAILÂNDIA, 2015) 209
5.1 PLANO CINEMATOGRÁFICO TENSIONADO (NAS EXTREMIDADES) 211
5.2 "ENERGIA DO INTERVALO" E PLANO CINEMATOGRÁFICO TENSIONADO 215
5.3 "CEMITÉRIO DO ESPLENDOR" (TAILÂNDIA, 2015) E TENSIONAMENTO DO PLANO CINEMATOGRÁFICO 218

PARTE TRÊS 225

CINEMAS DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS 225

CAPÍTULO 6 226
MUNDO ORDENADO E SEUS CORPOS: 226
ESTUDOS EM LINGUI (CHADE, 2021) 226
6.1 MUNDO ORDENADO E SEUS CORPOS 228
6.2 "MUNDO ORDENADO" E "CINEMAS DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS" 237
6.3 EXTREMIDADES E "CINEMAS DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS": LINGUI (2021) 240
CAPÍTULO 7 269
MUNDO IMPLICADO E SEUS CORPOS: 269
ESTUDOS EM GEADA DE NETUNO (RUANDA, 2021) 269
7.1 "MUNDO IMPLICADO" E CORPOS EM RELAÇÃO 272
7.2 "MUNDO IMPLICADO" E CORPOS EM OPACIDADE 275
7.3 GEADA DE NETUNO (RUANDA, 2021) E "CINEMAS DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS" 277

Considerações finais 294
Referências 296

INTRODUÇÃO

Os “cinemas das espirais do tempo” e os “cinemas das implicações dos corpos” partem de obras cinematográficas contemporâneas do Sul Global nas primeiras décadas do século XXI. São cinemas propulsionadores de maneiras outras de experienciar filmes, que se descentralizam de um ponto de vista focado nos caminhos estéticos de filmes industriais do eixo Estados Unidos-Europa. Essa descentralização, por um lado, dá-se pelo tensionamento do tempo cronológico e da experiência linearizada de temporalidade, que dão lugar ao tempo curvilíneo da ancestralidade que entrecruza presente, passado e futuro (“cinemas das espirais do tempo”). Por outro lado, a descentralização é provocada pela dimensão relacional da experiência estética cinematográfica ao implicar o corpo do observador com o filme (“cinemas das implicações dos corpos”).

Quando se discute a descentralização de um cinema industrial estadunidense-europeu para diferentes tipos de cinema do Sul Global, compreendem-se discussões e estudos que não se focam no caráter comercial dos filmes, nas preocupações relativas ao mercado cinematográfico, pois se está a falar de cinemas do século XXI atrelados à diversidade cultural de continentes (África), regiões (Sudeste Asiático) e países (Brasil) [1]. Então, um cinema contemporâneo atrelado à cultura, um cinema da cultura, propõe um deslocamento político-ético-estético que revê as fundações das estéticas moderna e pós-moderna do cinema, mesmo que esse cinema contemporâneo do qual estamos falando ainda esteja em bastante diálogo com elas[2].

[1] Gostamos de evitar a dualidade filme comercial/filme de arte. Afinal há também filmes voltados ao entretenimento de grandes públicos e de caráter comercial que não são gratuitos, anestésicos ou apolíticos. O que queremos dizer com o cinema comercial (da indústria) aqui é bem próximo do ponto-de-vista de Erly Vieira Júnior (2022, p. 22), com quem eu compartilho muitos argumentos. No momento contemporâneo do século XXI, até o que denominamos um cinema da cultura possui seu mercado, seu público-alvo, pois, embora “não se enquadrem no segmento *blockbuster* da indústria global, são concebidos para a exibição num circuito internacional de festivais e salas autodenominadas “de arte” que, conquanto tenham um público relativamente restrito, também possuem seus requisitos mercadológicos, o que influencia diretamente a estética e a abordagem temática desses filmes ante as oscilações de gosto de suas plateias” (Vieira Júnior, 2022, p. 22). Porém, falamos de um cinema da cultura contrastante de um cinema industrial hegemônico que provoca uma experiência estética diferenciada ao buscar “ambiguidades narrativas e visuais, ao sobrevalorizar os aspectos não racionais e sensíveis da imagem [...], na qual o leque de sentidos que o espectador pode extrair de uma imagem seja mais amplo do que em outros filmes, permitindo assim uma interação menos impositiva e mais livre para a construção simbólica e fruitiva a partir da narrativa cinematográfica” (Vieira Júnior, 2022, p. 22). Este cinema da cultura, do qual falamos, justamente por propor experiências estéticas “menos impositivas”, isto é, por seguirem caminhos estéticos cinematográficos com linguagens menos controladoras, não tão voltadas a guiar tão calculadamente a interpretação dos observadores, possibilita, consequentemente, um maior tensionamento de suas concepções de cinema dando brecha ao deslocamento político-ético-estético discutido nesta tese.

[2] Aqui também compartilho argumentos com Erly Vieira Júnior (2022). No sentido de que falamos de um cinema contemporâneo do Sul Global, mais próximo de cineastas como Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang,

Aproximar-se dos cinemas do Sul Global na contemporaneidade significa acercar-se do contexto de colapsos em diferentes dimensões, que vão de questões ambientais a geopolíticas. Um desses colapsos ligados à geopolítica fica explícito com as recentes tensões mundiais que ressoam a crise da democracia no século XXI[3]: os conflitos entre

Hou Hsiao-hsien, Karim Aïnouz. No sentido de um cinema contemporâneo que "parte de linhas já iniciadas por diversos cineastas, durante o século XX, para recolocar suas questões sob outra ótica" (Vieira Júnior, 2022, p. 19). Falamos de cinemas contemporâneos que possuem diálogo com uma sobrevalorização da dimensão sensória já presente nos cinemas de Michelangelo Antonioni, Djibril Diop Mambéty, Satyajit Ray, Robert Bresson, Ousmane Sembène, Sergei Paradjanov, Andrei Tarkovski, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Glauber Rocha, Edward Yang, Tran Anh Hung, Wong Kar-Wai, Kim Ki-duk, das vanguardas cinematográficas dos anos 1920, entre outros exemplos possíveis. Contudo, os cinemas contemporâneos operam uma radicalização da dimensão corporal e sensória não tão presente em épocas anteriores, que é bem ilustrada nas teorias fenomenológicas de cinema dos anos 1990/2000. Em outras palavras, estamos falando de cinemas que carregam referências nas estéticas clássicas, modernas e pó-modernas, contudo, não estamos falando de cinemas que exploram uma "imagem subordinada à ação cênica, tão característica do cinema clássico (e que ainda se estende por grande parte da produção audiovisual contemporânea, em especial a de cunho industrial)" (Vieira Júnior, 2022, p. 18). Segundo, não estamos falando de cinemas que se alinham com o "permanente estado de desconfiança crítica proposto pelas experimentações que abundavam em diversas vertentes do cinema moderno" (Vieira Júnior, 2022, p. 18). Característica esta que torna a estética moderna no cinema tão obcecada pelas questões das perspectivas que mediam a câmera e a construção do filme. Sendo, nessa lógica, os planos e a montagem compreendidos como a explicitação das distorções expressivas ligadas a um ou mais de um personagem, cuja mão manipula o filme e a narrativa que é construída diante do observador (Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Federico Fellini, Ingmar Bergman, François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Brian De Palma, cada um a seu modo específico). Terceiro, não estamos falando de cinemas ligados as tendências do cinema pós-moderno na sua busca, quase maneirista, do esgotamento da linguagem cinematográfica. Proposta que se atrelava constantemente com a desconstrução narrativa pautada em estruturas fragmentárias, múltiplas e não-lineares ou autorreferenciais e metalinguísticas (Wong Kar-Wai, Tsui Hark, John Woo, Quentin Tarantino, Derek Jarman, Pedro Almodóvar, Yimou Zhang, Leos Carax, Baz Luhrmann, Abbas Kiarostami, Amos Gitai, cada um a seu modo específico).

[3] Com isso nos referimos às discussões de Achille Mbembe (2020, p. 25-80) sobre a inscrição da guerra, na contemporaneidade, como fim e necessidade dos Estados democráticos, resultando nos movimentos de "saída da democracia" ou de "inversão da democracia" (Mbembe, 2020, p. 71). A guerra utilizada como *phármakon* (como remédio e veneno) que resulta por contrariar os fundamentos democráticos, baseados nos direitos iguais entre todos os seres, ao produzirem "sociedades da inimizade". "A transformação da guerra em *phármakon* de nossa época, em contrapartida, liberou paixões funestas que, pouco a pouco, têm forçado nossas sociedades para fora da democracia e a se transformarem em sociedades da inimizade, como ocorreu sob a colonização" (Mbembe, 2020, p. 15). As "sociedades da inimizade", segundo Mbembe (2020), não vão em direção as relações de reconhecimento mútuo entre todos os seres, mas em direção a atos de separação, executados por Estados que buscam criar comunidades de semelhantes que tornam seus dissemelhantes como inimigos (outros ameaçadores). Nesse sentido, as guerras contra o terror presente nos discursos estadunidenses e europeus contra imigrantes, no contemporâneo, performam um movimento predatório, semelhante à colonização europeia do continente americano e africano dos séculos XVI ao XIX, em razão de buscarem a aniquilação do inimigo (os imigrantes) para instituir Estados exclusivamente constituídos por seus semelhantes (estadunidenses e europeus). "No alvorecer do século XXI, o tráfico de escravos e a colonização das regiões remotas do globo já não são os meios pelos quais se efetiva o repovoamento da Terra. O trabalho, em sua acepção tradicional, já não é necessariamente o meio privilegiado de formação de valor. Apesar disso, o momento é de alvoroço, de grandes e pequenos deslocamentos e transferências, em suma, de novas figuras do êxodo[8]. As novas dinâmicas circulatórias e a formação de diásporas passam, em grande medida, pelo comércio ou pelos negócios, pelas guerras, pelos desastres ecológicos e catástrofes ambientais e pelas transferências culturais de todo tipo" (Mbembe, 2020, p. 30).

Rússia e Ucrânia, dos Estados Unidos com países árabes, latino-americanos e caribenhos, as constantes ameaças entre China e Taiwan, entre outros exemplos possíveis.

Especialmente em relação aos conflitos dos Estados Unidos com países da América Latina, assistimos logo no início de 2026 (3 de janeiro), em diversos noticiários, à invasão da Venezuela pelos EUA, resultando no sequestro do presidente venezuelano, Nicolás Maduro, e de sua esposa, Cilia Flores, e na morte de quarenta civis e militares. No dia 13 de janeiro de 2026, mais de duzentos juristas denunciaram ao Tribunal Penal Internacional o presidente Donald Trump por crimes de guerra e contra a humanidade. Contudo, as ações ofensivas do governo estadunidense já ocorriam com ataques às embarcações caribenhas, tendo como justificativa a luta contra o narcotráfico, embora tenha transparecido posteriormente que elas visavam o controle sobre o petróleo existente na região da Venezuela (Serpa, 2026; Neto, 2026).

Essas tensões ressoam um cenário de transformações em escala mundial, nas quais princípios anteriores norteados pelas radicalizações de um sistema capitalista neoliberal, bastante imbricado com valores supremacistas branco e patriarcal, estão sendo constantemente questionados e combatidos. Isso ressoa no desequilíbrio de poder entre Estados Unidos e China. Esta, ao evidenciar suas crescentes alianças com países que possuem fontes importantes de matéria-prima e mão de obra (cadeias globais de suprimento), mostra-se como uma futura potência capaz de tomar o lugar hegemônico estadunidense. A sugestão de uma possível reconfiguração da ordem mundial onde países do Sul Global, como a China, se tornariam potências, mexendo na relação de poder entre Norte e Sul Global, instiga atos bélicos de reafirmação de poder pela parte que sempre esteve na posição hegemônica – o Norte Global representado pelos EUA. Para o historiador e comunicador Jones Manoel, em entrevista dada à agência de notícias *Alma Preta* no dia 6 de janeiro de 2026, a reação estadunidense vai muito além do petróleo, já que a preocupação é com o "controle geoestratégico da América Latina" enquanto uma cadeia de suprimento:

> A questão não é simplesmente tomar o petróleo venezuelano para venda imediata. Os Estados Unidos não enfrentam escassez de petróleo que justifique uma operação desse tipo. O que está em jogo é o controle geoestratégico da América Latina. A lógica é garantir que petróleo, ouro, terras raras e minerais críticos da região permaneçam sob controle norte-americano e de suas empresas. Isso envolve expulsar a China do

> ponto de vista econômico e enfraquecer a presença da Rússia nos âmbitos diplomático e militar. O ataque à Venezuela se insere diretamente nessa disputa entre Estados Unidos e China pelo controle das cadeias globais de suprimento. (Manoel, 2026)

Jones Manoel lembra, ainda, que os Estados Unidos nunca demonstraram compromisso com a democracia que tanto defendem. “No século XIX, o país puniu o Haiti após a Revolução Haitiana, mesmo sendo o primeiro país das Américas a abolir a escravidão”. Ele também pontua a anexação de terras mexicanas por meio de guerras e os golpes de Estado na América Latina “como na Guatemala, em 1954, para proteger interesses da United Fruit; no Brasil, em 1964, interrompendo reformas estruturais; e no Chile, em 1973, derrubando um presidente eleito para garantir o controle das riquezas minerais” (Manoel, 2026). Além disso, ele destaca que o governo estadunidense mantém relações estratégicas com regimes autoritários da Arábia Saudita e Israel, “responsável por ações que resultaram em dezenas de milhares de mortes de civis palestinos. Isso demonstra que a política externa norte-americana não se orienta por valores democráticos, mas por interesses estratégicos” (Manoel, 2026).

As análises de Jones Manoel (2026) relembram o caráter contraditório do governo estadunidense, que se assume defensor da democracia, mas, simultaneamente, afirma seu controle sobre outras nações. Achille Mbembe (2020) lembra que os Estados Unidos, por muitos séculos, foi um Estado e uma democracia escravista. Estabelecendo, desse modo, o paradoxo da nação estadunidense, existente desde seu nascimento, que “proclama a igualdade entre os homens, cujo governo supostamente tem seu poder emanado do consentimento dos governados, mas que, pela prática da escravidão, se acomodou a uma disjunção moral absoluta” (Mbembe, 2020, p. 37).

Conforme as análises de Mbembe (2020), a democracia escravista, na qual os Estados Unidos se inserem por muitos anos, era regida por duas ordens. Uma “comunidade dos semelhantes”, na qual se aplicavam as leis de igualdade, e uma “categoria de dissemelhantes” ou “sem-partes”, que por também lei não gozavam de direitos. “Eram regidos pela lei da desigualdade. Essa desigualdade e a lei que a instituía e embasava estava assentada no preconceito racial” (Mbembe, 2020, p. 38). Tal estratagema das democracias escravistas visavam o distanciamento dos semelhantes e dissemelhantes, tornados os inimigos ou os outros ameaçadores da “comunidade dos semelhantes”. Para

Mbembe, em consequência dos estratagemas de distanciamento entre semelhantes e dissemelhantes, as democracias escravistas estavam mais próximas de “comunidades de separação” (Mbembe, 2020, p. 38). Os estudos de Achille Mbembe cruzam-se com os comentários de Jones Manoel (2026) por apontarem a reprodução, nas ações do governo dos Estados Unidos no passado e no agora, de gestos colonizadores que expõem as fundações racistas e contraditórias dos regimes democráticos. Logo, a “inversão da democracia” ou “a saída da democracia” (Mbembe, 2020, p. 71) e sua crise no século XXI.

Achille Mbembe (2020) observa a constituição frágil dos regimes democráticos modernos no Ocidente quando comenta sobre a fundação desses regimes e suas correlações com as colonizações dos continentes americano e africano ao longo dos séculos XVI-XIX. As sociedades democráticas afirmavam-se enquanto sociedades pacificadas:

> De acordo com a narrativa oficial, as sociedades democráticas seriam sociedades pacificadas. É o que as distinguiria das sociedades de guerreiros. Nelas, a brutalidade e a violência física teriam sido banidas, ou ao menos dominadas. Em decorrência do monopólio da força por parte do Estado e da internalização das restrições pelos indivíduos, o corpo a corpo pelo qual se exprimia a violência física na sociedade medieval até o Renascimento teria dado lugar ao autocontrole, à contenção e à civilidade. Essa nova forma de governo dos corpos, das condutas e dos afetos teria levado à pacificação dos espaços sociais (Mbembe, 2020, p. 35-36)

Segundo Mbembe, a sociedade democrática regida por leis, que haveria pacificado a brutalidade das sociedades de guerreiros medievais e renascentistas, é contraditória na medida que seus costumes pacificadores dependeram da predação e exploração dos continentes colonizados. Logo, a sociedade democrática dependia da instalação de uma desigualdade global de riquezas:

> Para pacificar os costumes, era crucial assenhorar-se de colônias, estabelecer companhias concessionárias e consumir cada vez mais produtos provenientes de partes remotas do mundo. A paz civil no Ocidente dependia, pois, em grande medida, das violências distantes, das fogueiras de atrocidades que são acesas ao longe, das guerras de redutos e de outros massacres que acompanham o estabelecimento das praças-fortes e das feitorias nos quatro cantos do planeta. Ela depende da provisão de tecido para os barcos a vela, de mastros, armações de madeira, breu, linho e cordame, mas também de bens de luxo como a seda crua, as chitas tingidas e impressas, o sal para conservar o peixe, o

> potássio e os corantes para a indústria têxtil, sem contar o açúcar. Em outras palavras, o apetite, o amor pelo luxo e outras paixões já não se prestam a intempestivas condenações. Mas a satisfação desses novos apetites dependia da institucionalização de um regime de desigualdade em escala global. A colonização foi o principal rotor desse regime (Mbembe, 2020, p. 41-42)

Estas sociedades também dependeram do comércio da mão de obra cativa de origem africana, o que indica a fundação racista das democracias ocidentais, apoiadas nos sistemas coloniais e escravistas voltados a uma supremacia branca. Os Estados Unidos, assim como o Brasil, foram colônias europeias que se utilizaram, por muitos anos, do opressivo e racista sistema escravista.

> Sistema colonial e sistema escravista representaram, por conseguinte, o inventário amargo da democracia, esse mesmo que, de acordo com uma intuição jeffersoniana, corrompe o corpo da liberdade e a leva inexoravelmente à decomposição. Revezando-se entre si, estas três ordens — a ordem da plantation, a ordem da colônia e a ordem da democracia — não se desgrudam, do mesmo modo como George Washington e seu escravo e companheiro William Lee, ou Thomas Jefferson e sua escrava Jupiter. Uma agrega sua aura à outra, numa relação estreita de distância aparente e de proximidade e intimidade reprimidas (Mbembe, 2020, p. 42)

As ações do governo estadunidense, no século XXI, com sua política de extrema direita pautada no combate à imigrantes e, junto a ele, o combate contra todas as dissidências de uma ordem branca, patriarcal e heteronormativa da sociedade, refletem a recuperação das violências de um sistema colonial e escravista no qual se fundou as democracias ocidentais. O "controle geoestratégico da América Latina" (Manoel, 2026) enquanto uma cadeia de suprimento é uma atualização, no século XXI, de um estratagema colonial de sujeição dos dissemelhantes, dos inimigos, dos outros ameaçadores do governo estadunidense. Os Estados Unidos, na posição de um país do Norte Global, desejam manter sua postura hegemônica enquanto nação dominadora de seus outros, o Sul Global representado pelos países latino-americanos.

Em outras palavras, os Estados Unidos desejam a manutenção de sua posição enquanto a nação que determina significações sobre seus outros. Donald Trump, com as políticas de seu governo, corporifica o motor racista do princípio necropolítico, "na medida em que esse é o nome dado à destruição organizada, é o nome de uma economia sacrificial cujo funcionamento exige, de um lado, a redução generalizada do preço da vida e, de

outro, a familiarização com a perda" (Mbembe, 2020, p. 69). Trump, ao dissimular suas ações contra países latino-americanos com a justificativa de guerra ao narcotráfico, cria uma analogia com a "simulação permanente de um estado de exceção" que justifica a guerra ao terror:

> [...] – uma guerra de erradicação, indefinida, absoluta, que reivindica o direito à crueldade, à tortura e à detenção ilimitada – e, portanto, uma guerra que extrai suas armas do "mal" que alega erradicar, num contexto em que o direito e a justiça são exercidos sob a forma de intermináveis represálias, vinganças e revanches (Mbembe, 2020, p. 69).

O Sul Global do qual partimos, no contexto contemporâneo do século XXI, insere-se num contexto de reconfiguração da ordem mundial. Ainda é um mistério se esta reconfiguração atrairá ao centro o Sul Global, retirando as antigas potências do Norte Global de sua posição hegemônica. Ou se, no decurso desta reconfiguração, a ordem infelizmente continuará a mesma (fundada nas determinações da hegemonia branca, patriarcal e heteronormativa). Ou se, numa perspectiva esperançosa e utópica, alcançaremos finalmente o reconhecimento mútuo entre todos os seres, partindo de relações de "copertença" (Mbembe, 2020, p. 72) neste globo terrestre. Este cenário de reconfiguração da ordem mundial, já não se pode mais negar, é um cenário de guerra. "Talvez mais até do que pela diferença, nossa época seja definida, portanto, pelo fantasma da separação e do extermínio. Ela se pauta pelo que não se agrega, pelo que de modo nenhum se reúne, pelo que não se está disposto a compartilhar" (Mbembe, 2020, p.69).

A crise democrática experienciada por nós, no contemporâneo, imbrica-se, simultaneamente, com o fenômeno que Achille Mbembe chama de "brutalismo" para "descrever uma época dominada pelo *páthos* da demolição e da produção, numa escala planetária, de reservas de obscuridade. E de dejetos de todo tipo, restos, resquícios de uma gigantesca demiurgia" (Mbembe, 2021, p. 13). O "brutalismo" discutido por Mbembe compreende os processos pelos quais o poder atua como "força geo-mórfica" (Mbembe, 2021, p. 13) e "se constitui, se expressa, se reconfigura, atua e se reproduz por fraturamento e fissuração" (Mbembe, 2021, p. 14). As ações do governo estadunidense pretendem, com o controle geoestratégico não só da América Latina como de outros alvos seus, escalonar um "fraturamento" e "fissuração" desses países, transformando os corpos outros do estadunidense em inimigos ameaçadores e abjetos com inúmeras justificativas,

entre elas a do narcotráfico. “Vista sob essa luz, a função dos poderes contemporâneos é, portanto, mais do que nunca, possibilitar a extração, o que exige uma intensificação da repressão. Disso faz parte a perfuração de corpos e mentes” (Mbembe, 2021, p. 14). Delimitar significações sobre um corpo outro, dissemelhante, é uma forma de perfurar corpos e mentes pela subjugação. Esta estratégia pode vir por diversas vias. Donald Trump, por exemplo, não à tona, após invadir a Venezuela, performou um ato racista ao denominar os venezuelanos como um povo feio (Racista, 2026). Tal manobra visa determinar uma significação sobre um corpo racializado, remoldando-o, pela dimensão dos padrões de beleza brancos e heteronormativos, como um inimigo dissemelhante, “feio”, de outra espécie.

> Por meio das técnicas políticas de fraturamento e fissuração, o poder recria não apenas o humano, mas também outras espécies, efetivamente. O material que ele tenta (re)moldar ou transformar em novas espécies é tratado de maneira similar à que se utiliza quando se lida com rochas e xistos a serem dinamitados para extrair gás e energia (Mbembe, 2021, p. 14)

Simultaneamente, acompanhamos atos que demonstram resistência e recusa às significações subjugadoras do Norte Global, como o já citado pedido de condenação de Donald Trump por crimes de guerra e contra a humanidade. Outro ato significativo foi a aceitação da proposta da União Africana, em 25 de março de 2026, pela ONU, com o reconhecimento do tráfico transatlântico de africanos escravizados como o crime mais grave contra a humanidade já praticado. Os votos contrários à proposta foram dados por Estados Unidos, Argentina e Israel.

Segundo reportagem de Giovanne Ramos (2026), o presidente de Gana, John Mahama, comentou que a resolução “permite que nós, como comunidade global, testemunhemos coletivamente a situação de mais de 12,5 milhões de homens, mulheres e crianças cujas casas, comunidades, nomes, famílias, esperanças, sonhos, futuros e vidas lhes foram roubados ao longo de 400 anos”. Ramos (2026), em sua reportagem, aponta que Mahama fez “críticas indiretas às recentes decisões nos Estados Unidos de banir livros sobre o assunto nas escolas”. O jornalista também incluiu a fala da comissária da União Africana para Saúde, Assuntos Humanitários e Desenvolvimento, Amma Adomaa Twum-Amoah: “É dizer que o que foi feito aos africanos não foi um acidente trágico da história, mas o resultado de políticas deliberadas cujos legados estruturam as desigualdades de hoje” (Twum-Amoah apud Ramos, 2026)

É importante enfatizar que esse pedido de reparação histórica é um gesto de recusa de quaisquer determinações de cunho colonizador impostas, inclusive as atuais dos Estados Unidos. Como destacado por John Mahama, o país norte-americano tem adotado uma política negacionista, incluindo o negacionismo histórico relativo aos crimes de escravização de pessoas negras, ao banir livros sobre o tema em escolas. E mais, conforme Amma Adomaa Twum-Amoah lembra, ressignifica a leitura hegemônica que classifica o tráfico de pessoas africanas como um "acidente trágico da história", e não como "uma política deliberada" (Ramos, 2026) que influencia, no momento contemporâneo, as inúmeras desigualdades econômicas e sociais ao redor do mundo.

Os conceitos operacionais dos "cinemas das espirais do tempo" e dos "cinemas das implicações dos corpos", em um gesto de resistência, aproximam-nos de cinemas que provocam, com suas experiências estéticas, uma ressignificação do Sul Global a partir de perspectivas vindas da diversidade de corpos, principalmente dos racializados pela perspectiva hegemônica, branca e patriarcal. Os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos", consequentemente, problematizam nosso contexto atual da crise de uma democracia fundada no preconceito racial. São cinemas na contramão das políticas "brutalistas" (Mbembe, 2021) de separação e extermínio contemporâneas que, segundo Achille Mbembe (2020), configuram na nossa época um "mundo sem – o mundo do grande despojo" (Mbembe, 2020, p. 69). Com "mundo sem", Achille Mbembe refere-se a um mundo de corpos que não se implicam, o "mundo ordenado" (Silva, 2019) segundo as regras do "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão" (Silva, 2022a). Este "sujeito universal" é o mesmo sujeito que propôs a igualdade universal de direitos entre todos os homens, porém dissimulou que esta igualdade universal se restringia apenas aos corpos mais próximos do padrão branco, europeu, papatriarcal. Logo o "sujeito universal", e seu corpo hegemônico, não se implica com o mundo. Pois ele, restringido em sua branquitude, é autodeterminado e não afetável pelo espaço que compartilha com outros corpos, não brancos e racializados. O "sujeito universal" é o sujeito do "mundo sem" (Mbembe, 2020), o mundo desimplicado no qual predominam as significações subjugadoras de corpos outros:

> A proposta de igualdade universal, que não faz muito tempo ainda permitia contestar consideráveis injustiças, foi

> gradualmente substituída pela projeção, não raro violenta, de um "mundo sem" - o mundo do grande despojo", o mundo dos muçulmanos que estorvam a cidade, dos negros e outros estrangeiros que devem ser deportados, dos terroristas (ou supostos terroristas) que são torturados por conta própria ou por procuração, dos judeus, de quem se lamenta que tenham sido tantos a escapar das câmaras de gás, dos migrantes que chegam de todos os lugares, dos refugiados e de todos os náufragos, esses esfarrapados cujos corpos tanto se assemelham a pilhas de lixo, do processamento em massa dessa carniça humana, com seu ranço, seu fedor e sua podridão (Mbembe, 2020, p.69-70)

Ao compreendermos o contexto no qual os cinemas do Sul Global estão inseridos, já dimensionamos o que é falar de corpo no Sul Global. Trata-se de um corpo atravessado pelas violências de um passado colonial e moldado segundo a ordem de um pensamento branco e patriarcal demasiadamente racista, responsável por constituir uma universalidade que não engloba todos os seres. Este corpo do Sul Global é o corpo presente nos "cinemas das espirais do tempo" e nos "cinemas das implicações dos corpos" que, através de suas experiências estéticas, buscam tensionar o "universal" compreendido como "a inclusão em alguma coisa ou em alguma entidade já constituída" (Mbembe, 2020, p. 72) para desconstruí-lo e transformá-lo no "em comum". Nas palavras de Mbembe, o "em comum pressupõe uma relação de copertença e compartilhamento – a ideia de um mundo que é o único que temos e que, para ser sustentável, precisa ser compartilhado por todos os seus legítimos beneficiários, todas as espécies combinadas" (Mbembe, 2020, p. 72). O autor, depois, acrescenta: "Para que essa partilha se torne possível e para que essa democracia planetária, a democracia das espécies, se torne uma realidade, é incontornável a demanda por justiça e reparação" (Mbembe, 2020, p. 72). Nesse sentido, os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos" operam movimentos de ressignicação subvertendo concepções cinematográficas fundadas em perspectivas estadunidenses-europeias, ao inscrever um cinema a partir dos corpos racializados do Sul Global e suas concepções de mundo.



Figura 1. Frame de *Geada de Netuno* (Ruada, 2021).

Com essas breves discussões, já estamos nos movimentando em direção às "extremidades". E o corpo do Sul Global, atravessado pelas violências de um passado colonial e moldado segundo a ordem de um pensamento branco e patriarcal demasiadamente racista, como "extremidade". As "extremidades", compreendidas segundo a abordagem de Christine Mello (2008; 2017b), não dizem respeito à oposição entre dois pontos que desenhariam extremos opostos, de ordem binária. A partir da noção de extremidades do corpo na medicina chinesa, a "abordagem das extremidades" propõe um jogo de leitura no qual as extremidades são zonas fronteiriças, limítrofes, atravessadas. Desse modo, partir da extremidade permite a nosso corpo e, conjuntamente, a nosso campo observacional ser deslocado de perspectivas centralizadas acerca do cinema contemporâneo, já que as extremidades tensionam um campo observacional central do cinema contemporâneo mundial, deslocando-o para um ponto descentralizado (os cinemas do Sul Global no século XXI) e permitindo ressignificar compreensões anteriormente estabelecidas dentro de um campo cinematográfico canônico (predominantemente estadunidense-europeu). Logo, apresentar as tensões geopolíticas das relações entre Estados Unidos, China, países latino-americanos e caribenhos é um modo de conectar a análise crítica de cinema com seu entorno (Mello, 2024a). Isto é, em que contexto da experiência vital os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos" estão implicados? Que corpo habita esse contexto? Nossas discussões até o momento focaram nessas perguntas. Dito isso, iremos agora pedir licença para passar a

voz da escrita para a primeira pessoa. O motivo dessa mudança condiz com a necessidade de assumir nosso lugar de fala e, com isso, expor os pensamentos que guiam esta tese.

Para isso, vou dar continuidade ao jogo de leitura da "abordagem das extremidades" (Mello, 2008; 2017b) e me perguntar: em qual extremidade meu corpo se posiciona? Que tipo de deslocamento meu corpo faz ao longo desta tese ao trabalhar com filmes contemporâneos de África, da região do Sudeste Asiático e do Brasil?

Minha fala e meu corpo partem de uma posição de privilégio, por eu ser um homem branco, cisgênero e de classe social média, inserido em um mundo cujas perspectivas são predominantemente ordenadas conforme a normatividade branca, patriarcal, heterossexual e cisgênero. Dito isso, aqui estou eu, estudando obras cinematográficas que partem de experiências de vida de pessoas racializadas (pretas, amarelas e indígenas), que há séculos lutam contra a insistência dessa perspectiva hegemônica em subjugá-las e em desvalorizar suas produções em diversas dimensões de atuação, sendo uma delas o emaranhado vida-arte.

Por perspectiva hegemônica branca, refiro-me à branquitude enquanto instituição, cujos projetos e estratégias orquestram violências em função de um desejo supremacista. Orquestram, na contemporaneidade, e orquestraram, desde séculos passados, como é o caso da já mencionada violência colonial perpetrada pelo sequestro de pessoas negras e indígenas para a exploração de seu trabalho escravizado. A colonização se fundamentava em um humanismo exclusivamente branco e europeu, instituindo a diferença de cor como diferença de espécie. Sobre isso, Achille Mbembe observa:

> A raça não se tornou apenas uma dimensão crucial e penetrante da dominação colonial e da exploração capitalista. Tornado lei, o racismo foi usado também como um mecanismo privilegiado para transformar a vida negra em dejeto, uma raça condenada à miséria, à degradação e à servidão. (Mbembe, 2025, p. 17-18)

A compreensão de Mbembe sintetiza o que Denise Ferreira da Silva (2022a) postula com a "diferença racial" e suas ligações com os pensamentos fundamentados no "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão". Esse "sujeito universal" elaborou estratégias para contrastar e separar os corpos brancos e não brancos, excluindo os últimos da humanidade. Ao racializar os corpos pretos, amarelos e indígenas, classificando-os nas

categorias de outros ameaçadores, ausentes de/da humanidade, a universalidade desse "sujeito universal", na verdade, apenas evidencia que seu entendimento de universal só abarca seu semelhante branco não racializado que, ao mesmo tempo, não se implica enquanto raça. Ou seja, segundo a universalidade desse sujeito, o corpo branco seria uma zona neutra, autodeterminada, e seus outros ameaçadores, "sujeitos afetáveis". Por isso, em um "mundo ordenado" (Silva, 2019) pelas perspectivas desse sujeito autodeterminado, intelectuais negros:

> […] se empenharam tanto em delinear complexos retratos de si mesmos como agentes na história da humanidade. Eles substituíram a negação da humanidade negra colonial por uma narrativa de uma identidade negra coletiva nascida de uma experiência histórica comum de subjugação e luta. Mas mesmo nas formas mais radicais de afirmação negra, a consciência de raça sempre foi um movimento transicional na direção de um humanismo universal ou planetário. (Mbembe, 2025, p. 18)

A reflexão produzida por mim até o momento é reverberação de mais uma "extremidade" (Mello, 2008, 2017b) desta pesquisa, a relação de meu corpo branco e privilegiado, cuja voz se imprime no texto, com corpos constantemente excluídos desse privilégio, que buscam tensionar e ressignificar os postulados impostos pelo "sujeito universal" (Silva, 2019, 2022a). Essa extremidade me desloca da posição central privilegiada em direção a pensamentos que me colocam em tensionamento enquanto homem branco e cisgênero, mostrando, consequentemente, a importância de eu sair da neutralidade do "sujeito universal" e me racializar, assumindo meu lugar de pessoa branca. Logo, as "extremidades" impulsionam o deslocamento de meu campo observacional, situado na experiência mais próxima de um corpo hegemônico, para ser atravessado pelos abalos sísmicos dos tensionamentos provocados pelos pensamentos de corpos racializados. É por esse motivo que nesta tese procurei dialogar principalmente com autores e autoras pretos e amarelos (Denise Ferreira da Silva, Aquille Mbembe, Leda Maria Martins, Julia Cheryl Lee, Chew Hui Han, entre outros), que me provocassem a ressignificar modos de pensar. Resumidamente, que desconstruíssem minha visão de mundo privilegiada e me levassem a desordenar meu mundo e implicar meu corpo.

É lógico que o deslocamento de meu campo observacional não me certifica como branco antirracista, livre de qualquer ato condenável. O antirracismo é um exercício constante de colocar em questão as diferentes estratégias do "sujeito universal" e sua "razão" para

determinar novas significações a seus outros. Esse exercício nem sempre é pacífico e estável; pode vir por tensões e questionamentos. O que quero dizer é que autoras como Denise Ferreira da Silva, Leda Maria Martins, Larissa Macêdo, Morgana Gama de Lima, entre outros, conduzem-me a estar atento aos estratagemas desse "sujeito universal" (Silva, 2019, 2022a), a questioná-lo e a manter a consciência de que eu nunca compreenderei completamente a experiência de corpos racializados por um pensamento hegemônico, branco e patriarcal, tampouco poderei me certificar como especialista em experiências de pessoas racializadas, portador de suas vozes. Por mais que eu implique meu corpo, há camadas que nunca serei capaz de vivenciar ou compreender. Tal reflexão é necessária para que eu não repita o gesto de fixar significações em um corpo outro como se eu pudesse desvelá-lo completamente (como um objeto a ser estudado e interpretado).

Portanto, principalmente na posição de um homem branco privilegiado, é necessário partir constantemente do vetor da "desconstrução" proposto pela "abordagem das extremidades" (Mello, 2008; 2017b), o qual estou aplicando nestas primeiras páginas para problematizar minha posição privilegiada. Os procedimentos desconstrutivos "evocam, em um primeiro momento, a negação de um estado e, em um segundo momento, a reversão, ressignificação e expansão de seus limites criativos" (Mello, 2017b, p. 14). Foi no desejo de expandir minhas concepções de cinema para além do estabelecido pelo eixo estadunidense-europeu, de tensionar minha posição de crítico branco de cinema e de desconstruir meu corpo desimplicado com o mundo que comecei a buscar os conceitos operacionais de "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos" e selecionei o recorte de minha tese para África, Sudeste Asiático e Brasil. O que desenvolvemos enquanto "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos" são aqueles que partem de corpos racializados e atravessados pelas sequelas violentas de um passado colonial em um mundo atual predominantemente racista, mas que afirmam com suas presenças o fim do "mundo ordenado" pelo "sujeito universal" e sua "razão". Dessa afirmação da presença de um corpo outro, que é "outramente" (Silva, 2019; 2022a), vemos emergir mundos outrora invisibilizados. São corpos que presentificam outros mundos a partir do desmantelamento de um cinema da indústria para rearranjá-lo em um cinema da cultura, a partir da desestruturação de uma temporalidade linearizada conforme a progressão consecutiva de passado, presente e futuro para espiralá-la em uma temporalidade curvilínea da ancestralidade, onde presente, passado e futuro entrecruzam-se, bem como a partir da implicação dos corpos com o mundo que desnorteia o corpo branco autodeterminado.

O desenvolvimento teórico dos "cinemas das espirais do tempo" e dos "cinemas das implicações dos corpos" parte, conjuntamente com a perspectiva analítica proporcionada pelo jogo de leitura da "abordagem das extremidades" (Mello, 2008; 2017b), de um grupo seleto de obras cinematográficas presentes nesses cinemas do Sul Global.

Olhar o cinema por meio da diversidade no século XXI é, ao mesmo tempo, olhar um cenário cinematográfico complexo que expõe uma grande diversidade de caminhos estéticos possíveis por meio da linguagem cinematográfica. Afinal, o cenário contemporâneo ressignifica, de variados modos, aspectos estéticos de períodos anteriores da história do cinema – seja do Primeiro Cinema (1895-1915/1917), do cinema clássico (1915/1917-1958/1960), dos variados novos cinemas e novas ondas que compõem o cinema moderno (1958/1960-1977/1980) ou do cinema pós-moderno (1977/1980-1998/2001). Uma das maneiras de os cineastas contemporâneos ressignificarem modos de explorar os procedimentos das articulações cinematográficas, através de imagens e sons trabalhados pela montagem, é a exploração dos aspectos relativos ao tempo. Chama minha atenção como produções independentes do cinema nas primeiras décadas do século XXI utilizam-se da temporalidade e dos corpos em relação – em suas dimensões ética, estética e política – para inscrever na linguagem dessa arte os corpos do Sul Global.



Figura 2. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017).

Neste século XXI, os cinemas contemporâneos encontraram no tensionamento das temporalidades cinematográficas inúmeros caminhos para explorar proposições estéticas

que remassem contra a corrente predominante nos cinemas hegemônicos de cunho comercial, voltados ao entretenimento e localizado no eixo Estados Unidos-Europa. Consequentemente, no período entre meados dos anos 2000 até os anos 2020, os cinemas dissidentes dessa estética hegemônica produziram filmes cujas narrativas provocam experiências estéticas predominantemente sensoriais e cujas temporalidades chamam a atenção por seu ritmo (dito) mais lento, devido ao rompimento com as estruturas de uma narratividade clássica do cinema.

Entre as inúmeras possibilidades de tensionamento da temporalidade cinematográfica no contemporâneo, destaco as concepções não cronológicas de tempo apresentadas por Leda Maria Martins (2021b), como o "tempo espiralar" oriundo das culturas banto, iorubá e nagô, de matriz africana. Com o "tempo espiralar" (Martins, 2021b), observaremos as manifestações das "temporalidades espiralares" presentes nas cinegrafias de África, do Sudeste Asiático e do Brasil. Instaura-se nesses filmes uma temporalidade outra, de um tempo curvilíneo a entrecruzar constantemente presente, passado e futuro. Para esses cinemas, apresento o conceito operacional de "cinemas das espirais do tempo", que se inter-relaciona com outro operador conceitual, os "cinemas das implicações dos corpos". Todo esse cenário se faz presente em um momento de muitas tensões geopolíticas ao redor do mundo, que estão paulatinamente redefinindo a configuração do mundo globalizado estruturado ao longo do final do século XX.

A reconfiguração política e social do cenário mundial em curso no século XXI não é de hoje, uma vez que ecoa movimentos precedentes do século XX. Da mesma maneira, os conceitos operacionais de "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos" abordados nesta tese ecoam, em suas experiências estéticas, as memórias dos períodos pós-coloniais e ditatoriais vividos por vários países do continente africano e do Sudeste Asiático, como também da América Latina (no caso brasileiro, por exemplo, que viveu mais de um período ditatorial durante o século XX).

No século XXI, o cenário apenas se atualiza. Afinal, nos continentes e regiões estudados nesta tese, os movimentos fascistas correlacionados à lógica de um "mundo ordenado" (Silva, 2019), erigido segundo as significações do "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão" (Silva, 2022a), fundadas em uma perspectiva branca, europeia e patriarcal, colidem com a emergência de um "mundo implicado" (Silva, 2019) – que pode desconstruir os limites das

significações impostas pelos efeitos produtivos disseminados pelo pensamento desse "sujeito universal".



Figura 3. Frame de *Ar condicionado* (Angola, 2020)

Com esta tese intitulada *Cinemas das espirais do tempo e das implicações dos corpos: diversidade no cinema do Sul Global no século XXI*, busquei, de alguma maneira, trazer aspectos da multiplicidade de caminhos estéticos no cinema contemporâneo do século XXI, sem deixar de considerar que Sul Global é um termo que abarca inúmeros países e regiões Nossos conceitos operacionais de "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos" buscam contribuir para uma prática teórica do cinema articulada a uma prática de análise fílmica no século XXI. Mesmo que partindo de um recorte pequeno diante de um universo tão vasto, com essa prática teórica espero que cinéfilos, estudantes e profissionais de cinema ou audiovisual se aproximem dessa diversidade estética e consigam aplicá-la em seus próprios projetos.

Minha hipótese é que as inter-relações entre o "tempo espiralar" e as "implicações dos corpos" instauram-se no cinema pela articulação sensível-corpórea de filmes que, em seus planos e enquadramentos articulados pela montagem, exploram regimes de presença responsáveis por tensionar os regimes de representação no cinema instituídos através da narratividade e de seus encadeamentos causais, ressignificando, dessa forma, o cinema contemporâneo.

Para investigar tal hipótese, me fundamento em duas autoras principais. A perspectiva ético-estética que fundamenta as temporalidades ancestrais dos "cinemas das espirais do tempo" parte da concepção de "tempo espiralar" em Leda Maria Martins (2021b), autora que se baseia nos pensamentos das culturas iorubá, banto e nagô – fundadas na figura do ancestre –para discutir uma temporalidade não linear, que traz o entrecruzamento de passado, presente e futuro. O "tempo espiralar" é uma concepção de tempo, portanto, ligada a matrizes africanas e que tensiona noções temporais progressivas e cronológicas bastante imbricadas nas tradições ocidentais europeias que nos foram passadas por meio da dominação colonial.

A dimensão política que fundamenta as discussões das dimensões relacionais dos "cinemas das implicações dos corpos" parte da concepção de "mundo implicado" em Denise Ferreira da Silva (2019), autora que elabora uma crítica dos fundamentos da filosofia pós-iluminista que constituíram a ideia de um sujeito universal branco, patriarcal e europeu. Os princípios filosóficos desse "sujeito universal pós-iluminista" constroem um "mundo ordenado" segundo a perspectiva desse sujeito universal. O "mundo implicado" proposto pela autora seria instituído com o fim do "mundo ordenado" segundo as regras do sujeito universal.



Figura 4. Frame de The Unseen River (Vietnã, 2020).

Os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos" fundamentam-se nas teorias fenomenológicas do cinema que começam a investigar, na estética cinematográfica, suas potências corpóreas (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 131-152). Essas teorias, que ganham força a partir dos anos 1990, enxergam o corpo no cinema a partir de uma relação triádica que se manifesta em confluência: os corpos captados pela câmera, os dos observadores e as reverberações corpóreas em uma câmera que também se assume como corpo. Essa tripla natureza é um dos alicerces dos pensamentos propostos por autores e autoras como Steven Shaviro (1993), Laura Marks (2000; 2002), Jeniffer Barker (2009) e Elena del Rio (2009). Esta última, por exemplo, defende haver um forte componente corporal nos processos cognitivos elaborados pelo espectador, de modo que as dimensões do sensível e do racional se retroalimentam constantemente nesse processo. Tais concepções de cinema não negam a potencialidade visual do cinema, "em vez disso, tentam compreender os sentidos em sua interação e percepção como corporificados, bem como teorizar essa corporificação em sua própria complexidade" (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 133). As teorias fenomenológicas do cinema criticam a centralização "oculocêntrica" (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 131) tão explorada nos cinemas clássicos, modernos e pós-modernos, que, de certo modo, distanciavam o filme e seu espectador ao considerar o cinema uma experiência quase exclusivamente visual. Em outras palavras, conforme demonstrado por Elsaesser e Hagener (2018, p. 131-136), as concepções centradas na visão compreendem um cinema que "não devolve o olhar", por focarem apenas na "autoconstituição do sujeito, voltada para fora" (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 132) que resultam no controle da atenção do espectador por caminhos exibicionistas, entre outras orquestrações da visão. Nessas abordagens a relação filme e espectador são pensadas num plano da experiência mental e abstrato (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 136). O espectador, nas teorias fenomenológicas do cinema, passa a ser observador (Crary, 2014)[4], que posiciona seu corpo na inter-relação entre corpo do filme, corpo no filme. A concepção de Laura Marks (2000) com "pele do filme" e "visualidade háptica", talvez, seja uma das teorizações que melhor desenvolvem essa relação. Para a autora, os filmes correlacionados a essa relação triádica tensionam o paradigma representativo (regimes de representação) "em favor de uma recepção somática, corporificada e

[4] Aproprio-me do uso empregado por Jonathan Crary (2012) da palavra "observador" (no lugar de "espectador"). Segundo ele, espectador sugere um indivíduo passivo à experiência estética da obra. Já observador sugere um indivíduo que observa – e "observar significa 'conformar as próprias ações. Obedecer a', como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas. Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições" (Crary, 2012, p. 15). O observador, portanto, não se encontra passivo à obra, mas está se relacionando com a proposta estética desta obra e trazendo em seu corpo, conjuntamente, outros contextos (relativos à presente vivência desse observador) que interferem na sua relação com a obra observada.

tátil" (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 142)[5]. Neste trabalho, partimos de outros autores que apresentam concepções semelhantes de corpo no cinema: Erly Vieira Júnior (2022), com o "realismo sensório", e Mariana Baltar (2023), com o "regime expressivo das atrações".

Então, dada a introdução, a partir de agora volto a voz para a terceira pessoa do plural.

A argumentação da tese divide-se em sete capítulos. O primeiro, intitulado **"**Diversidade nos cinemas do Sul Global no século XXI", propõe aproximar o leitor das dimensões políticas e sociais nas quais se inserem as filmografias referendadas pelos "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos". Para tanto, inicia-se o capítulo com a definição mais geral do termo geopolítico Sul Global para, depois, contextualizar seu campo de estudo no cinema. Os países do Sul Global compartilham experiências em comum, principalmente a violência do colonialismo europeu e suas sequelas, que moldaram profundamente suas estruturas econômicas, políticas, sociais e, consequentemente, seus cinemas. Os cinemas do Sul Global que abordamos aqui ressignificam a linguagem cinematográfica ao tensionarem padrões cinematográficos fundados em concepções brancas de um eixo hegemônico estadunidense e europeu e solicitam uma maneira de analisá-los descentralizada de noções atreladas a um cinema hegemônico. São cinemas que partem da experiência de corpos não brancos e propulsionam práticas artísticas presentificadoras de outros "modos de existência" e, logo, de "outras imagens de mundo" (Mello, 2024a). O corpo presente nesse tipo de cinema posiciona adiante as experiências, antes silenciadas, de corpos pretos, amarelos e indígenas que promovem fissuras em um mundo predominantemente constituído por imagens hegemônicas criadas pela branquitude. Com o pensamento levantado por Christine Mello (2024a), entramos em um segundo momento do capítulo, com o intuito de compreender as tensões políticas de alguns países do Sul Global que interconectam passado e presente, bem como de discutir o corpo presente nesse cinema. Por fim, discutimos no capítulo inicial como tais tensões políticas movimentam a descentralização do cinema da

[5] A concepção de Laura Marks (2000) compreende a visualidade háptica abordando a linguagem cinematográfica como pele ("pele do filme"), pela seguinte forma: "oferece uma metáfora para enfatizar o modo como o filme significa por meio de sua materialidade, por meio de um contato entre perceptor e objeto representado. Também sugere o modo como a própria visão pode ser tátil, como se alguém estivesse tocando um filme com os olhos: chamo a isso *visualidade háptica*" (Marks, 2000 apud Elsaesser, Hagener, 2018, p.141). E, assim, a inter-relação entre corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador: "Ao reavaliar a visualidade háptica, estou sugerindo que se pode obter uma reação sensual sem abstração, pela relação mimética entre o perceptor e um objeto sensual. Essa relação não exige uma separação inicial entre o perceptor e o objeto que é mediado pela representação" (Marks, 2000 apud Elsaesser, Hagener, 2018, p. 142).

indústria (produzido pelos grandes estúdios) para um cinema da cultura (mais próximo das produções independentes).

O segundo capítulo, intitulado "Cinemas do Sul Global em suas experiências a partir de temporalidades tensionadas: estudos em *Ar condicionado* (Angola, 2020)", propõe investigar como o cinema contemporâneo do século XXI tensiona o tempo cronológico linear e progressivo – associado ao tempo de *Chronos* na mitologia grega, que norteia a narrativa e as estéticas de um cinema industrial hegemônico estadunidense/europeu – por meio de temporalidades outras, não lineares, exploradas por cinemas contemporâneos predominantemente sensoriais que ativam o corpo do observador. Para tanto, o capítulo, num primeiro momento, revisita conceitos e reflexões em torno das teorias de cinema contemporâneas, com o as "narrativas sensoriais" (Osmar Gonçalves, 2014), o "realismo sensório" (Erly Vieira Júnior, 2022) e o "cinema de fluxo" (Erly Vieira Júnior, 2022; Luiz Carlos Oliveira Júnior, 2014), a relação do "tempo intensivo" (Virilio, 2002) com o "cinema de fluxo", e o "regime expressivo de atrações" (Mariana Baltar, 2023). Tais conceitos compreendem a experiência estética cinematográfica a partir da correlação entre corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador, descentralizando a ênfase na ação dramática e na psicologia dos personagens em favor de regimes de presença ligados a elementos visuais e sonoros, que provocam afetos e sensações no observador. Com isso, num segundo momento, destrinchamos os diálogos dessas teorias com a "produção de presença" (Hans Ulrich Gumbrecht, 2010) no cinema, a fim de problematizar as temporalidades tensionadas no cinema contemporâneo e sua relação com os regimes de presença. Em seguida, propõe-se o conceito operacional de "cinemas das espirais do tempo", fundamentado no "tempo espiralar" de Leda Maria Martins (2021). O "tempo espiralar" (Martins, 2021), fundado nas cosmopercepções de matrizes africanas (iorubá, banto, nagô), entrecruza passado, presente e futuro a partir da concepção de ancestralidade, rompendo com o tempo linear e progressivo e favorecendo questões atreladas às relações coletivas entre os seres. Por fim, com o jogo de leitura da "abordagem das extremidades" (Christine Mello, 2017b) e o conceito operacional de "cinemas das espirais do tempo", analisa-se o filme angolano *Ar condicionado* (Fradique, 2020). A partir do longa-metragem de Fradique, refletimos como a temporalidade espiralar se inscreve na linguagem cinematográfica, abrindo o filme a um tempo curvilíneo em que passado, presente e futuro coexistem e se contaminam mutuamente. Buscamos compreender, desse modo, como os "cinemas das espirais do tempo" ressignificam a estética do cinema contemporâneo a partir dos cinemas do Sul Global no século XXI, deslocando o pensamento

hegemônico fundado na branquitude para uma ético-estética fundada nos saberes ancestrais das culturas negras e afrodiaspóricas.

O terceiro capítulo, intitulado “Cinema e temporalidade espiralar como campo de problematizações para o cinema no século XXI: estudos em *Arábia* (Brasil, 2017), *Rio Doce* (Brasil, 2021) e *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023)”, desdobra o conceito operacional de “cinemas das espirais do tempo”, ainda se fundamentando nas cosmopercepções de matriz africana que orientam a noção de “tempo espiralar” desenvolvida por Leda Maria Martins (2021). Para tanto, o capítulo parte das investigações da autora, realizadas a partir das festas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário em Belo Horizonte, e dos saberes ancestrais imanentes nos corpos pretos e afrodiaspóricos das culturas iorubá, banto e nagô. O “tempo espiralar” é apresentado como um tempo curvilíneo, fundado na figura do ancestre, que não se limita à interioridade individualizante, mas abarca as relações entre todos os seres vivos e mortos nos movimentos simultâneos de ida e volta, contração e descontração, progressão e retrocessão propulsionados pelo entrecruzamento de passado, presente e futuro. Diferentemente do tempo cronológico linear e progressivo (associado ao pensamento ocidental branco, europeu e patriarcal), o “tempo espiralar” carrega a “força vital” que circula por todos os seres vivos e mortos, sendo marcado pela constante transformação e ressignificação. O capítulo complementa essa discussão com as “poéticas da encruzilhada” de Larissa Macêdo (2023), que leem o tempo espiralar como o tempo de Exu — especialmente as noções de Exu Obá Oritá Metá (princípio de expansão e pluralidade) e Exu Òkòtó (senhor da evolução, cujo crescimento espiralar, análogo ao caracol, expande-se continuamente). Essas filosofias de matriz africana, conforme Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022), confrontam as estratégias de silenciamento e epistemicídio empregadas por um cânone filosófico ocidental predominantemente branco e, no campo cinematográfico do Sul Global, inscrevem na linguagem cinematográfica outras concepções de mundo e tempo. Em seguida, o capítulo mobiliza novamente a “abordagem das extremidades” (Christine Mello, 2017) para analisar como os “cinemas das espirais do tempo” produzem uma desordenação do tempo linear e progressivo. Partindo do vetor da “contaminação”, analisa-se o longa-metragem vietnamita *Inside the Yellow Cocoon Shell* (2023), de Thien An Pham. No longa-metragem de Thien An Pham, o observador experiencia, assim, um tempo curvilíneo e expansivo, no qual o presente do plano é contaminado por passado e futuro simultaneamente, sem que se possa determinar

causalidades lineares ou traços psicológicos fechados do protagonista. Os "cinemas das espirais do tempo" — seja por meio de planos-sequência extensos e movimentos de câmera que dissolvem campo e fora de campo (como em *Inside the Yellow Cocoon Shell*) inscrevem na linguagem cinematográfica a temporalidade espiralar ao afirmar um cinema de temporalidade fundada na ancestralidade, no coletivo e na coexistência de todos os seres vivos e mortos.

O quarto capítulo, intitulado "Tempo espiralar e tempo cíclico: estudos em *The Unseen River* e *White Building* (2021)", aprofunda o diálogo entre o conceito de "tempo espiralar" (Leda Maria Martins, 2021b), fundamentado nas filosofias de matriz africana (iorubá, banto, nagô), e as concepções não lineares de tempo cíclico presentes no Sudeste Asiático, fundamentado nas matrizes Mahayana e Teravada do budismo. O capítulo parte do princípio de que a temporalidade espiralar compartilha afinidades significativas com as noções de "impermanência" (Hajime, 2006, King, 2006), correlacionadas aos ciclos de renascimento contínuo dos seres (*samsara*). A partir dessas reflexões, o capítulo destaca que a "impermanência", nesse contexto, não pontua um início e um fim, mas a coexistência de vários inícios e vários fins, nos quais os seres vão e voltam, embora nunca retornem da mesma maneira. Dito isto, trazemos o contexto histórico do Camboja e do diretor Kavich Neang, ex-morador do edifício White Building (demolido em 2017), para adentrar no passado do edifício. Construído em 1963, como um projeto de habitação popular pós-independência do Camboja, o White Building inicialmente era um espaço que abrigava artistas, músicos e servidores públicos. A história do edifício atravessa o período do Khmer Vermelho e seu declínio, resistindo até sua demolição em 2017. A análise do filme *White Building* (Kavich Neang, 2021), realizada por meio do vetor da "contaminação" (Mello, 2017b), explora a temporalidade na correlação entre corpos situados no passado (os personagens e a própria história do edifício) e corpos situados no presente (o corpo do filme e o corpo do observador), e um imprevisível futuro (com a demolição do edifício). Neste capítulo, os "cinemas das espirais do tempo" criam diálogos entre o tempo espiralar (matriz africana) e o tempo cíclico (Sudeste Asiático), encontrando intersecções na diversidade do Sul Global, especialmente no caso do Camboja, país marcado pelo genocídio do Khmer Vermelho e pela emergência de uma nova geração de cineastas que, por meio do cinema, buscam presentificar "outras imagens de mundo" (Mello, 2024c), atravessadas pelas espirais do tempo que entrecruzam passado, presente e futuro.

O quinto capítulo intitulado “Tempo espiralar e linguagens tensionadas entre montagem e plano cinematográfico: estudos em *Cemitério do Esplendor* (Tailândia, 2015)”, aprofunda os tensionamentos do plano cinematográfico, nos “cinemas das espirais do tempo”, compreendendo-o como um corpo poroso a ser contaminado e grafado. Essa perspectiva dialoga com os “regimes expressivos de atrações” de Mariana Baltar (2023), nos quais o afeto se presentifica no corpo fílmico como *inserts* que mobilizam os corpos e perturbam a narrativa cinematográfica, propondo uma construção de sentidos que se corporifica sensorialmente. A partir disso, argumenta-se que, nos “cinemas das espirais do tempo”, a “temporalidade espiralar” (Martins, 2021b) instaurada nos planos cinematográficos também se deve ao modo como os filmes articulam seus planos e respectivos enquadramentos — ou seja, à montagem. Para aprofundar essa discussão, mobilizamos a teoria da montagem de Teresa Faucon (2014) e seu conceito de “energia do intervalo”. Partindo da noção de “intervalo” em Dziga Vertov e do diálogo deste com Jean Epstein e Henri Bergson, Faucon compreende a montagem não como uma questão de deslocamento ou de causalidade narrativa, mas como uma dinâmica que envolve tanto o movimento das imagens quanto o movimento do olhar e do corpo do espectador. O “intervalo”, para Faucon, não diz respeito às distâncias entre uma posição de início e uma posição de chegada, mas à experiência de um tempo pulsado como de um tempo não pulsado, que nos posiciona diante de uma multiplicidade de durações heterocrônicas, qualitativas e não coincidentes. Essa multiplicidade de durações está presente nos “cinemas das espirais do tempo”. Em razão destes desordenarem a linearidade progressiva do tempo cronológico e infiltrarem o tempo presente com movimentos de expansão e contração, progressão e retroação, idas e vindas entre passado, presente e futuro. O capítulo desenvolve essas reflexões por meio da análise de uma sequência do filme *Cemitério do Esplendor* (Apichatpong Weerasethakul, 2015). Na sequência, Jen, uma enfermeira voluntária com deficiência física, adentra uma sala de aula aparentemente abandonada. Nesta sequência a articulação entre os dois planos não se dá por uma lógica causal ou narrativa que explicite onde o espaço se localiza ou se determine se ele é o mesmo visto anteriormente no filme. Em vez disso, a montagem opera segundo a “energia do intervalo”. Propulsionados pela “energia do intervalo” os corpos, em *Cemitério do Esplendor*, “bailarinam” nas espirais do tempo. O observador, assim, experiencia um tempo curvilíneo no qual o presente do plano é contaminado por passado e futuro

simultaneamente, sem que se possa determinar causalidades lineares ou significações fixas.

O sexto capítulo, intitulado “Mundo ordenado e seus corpos: estudos a partir do filme *Lingui* (Chade, 2021)”, investiga como os “cinemas das implicações dos corpos” tensionam o “mundo ordenado” (Silva, 2019). Para tanto, o capítulo inicia com uma narrativa fictícia como chave de leitura do “mundo ordenado” compreendendo os três “pilares ontoepistemológicos” que o estruturam: a “separabilidade” (tudo que é mensurável e definido pode compor uma categoria dissociada de outras), a “determinabilidade” (a capacidade do entendimento de produzir conceitos formais para determinar a verdadeira natureza das coisas) e a “sequencialidade” (a função de criar concatenações lineares e causais no tempo). Esses pilares, ao estabelecerem a “razão” que distingue o “sujeito universal” branco em seu tempo histórico linear dos seus outros racializados, produzem uma “dialética racial” que aprisiona os corpos não brancos em posições de inferioridade e justifica violências coloniais e suas atualizações na contemporaneidade. Com isso, dialogamos com Hortense J. Spillers (2021) e sua distinção entre “corpo” e “carne”, a “carne” como o estado primário anterior ao corpo que transforma corpos racializados em objetos, para nos aproximarmos da proposta de “cinema implicado” (Santos, 2020). O “cinema implicado”, proposto por Matheus Araújo dos Santos, tensiona o “mundo ordenado” ao pensar as condições de emergência de um “mundo implicado” (Silva, 2019) — um mundo que deixaria de ser pensado como uma totalidade ordenada, passando a existir a partir de uma vinculação profunda entre os entes que o compõem, no qual a diferença existe sem separabilidade. O conceito operacional de “cinemas das implicações dos corpos” dialoga com essa perspectiva ao presentificar um mundo, “no qual tudo espelha todo o resto o tempo todo, e no qual o que existe torna-se uma versão de possibilidades permanentemente expostas no horizonte do vir-a-ser” (Silva, 2019). Em diálogo com a “abordagem das extremidades” (Christine Mello, 2017), o capítulo ativa os vetores da "desconstrução" e da "contaminação" para analisar o longa-metragem *Lingui* (Mahamat Saleh-Haroun, 2021). Com o longa-metragem de Mahamat Saleh-Haroun observamos como os “cinemas das implicações dos corpos” tensiona o pensamento hegemônico do sujeito universal branco, autodeterminado e separado do mundo, e dos seus outros racializados (afetáveis), ao criar um “mundo implicado” (Silva, 2019) pela experiência estética cinematográfica.

O sétimo capítulo, intitulado “Mundo implicado e seus corpos: estudos em *Geada de Netuno* (Ruanda, 2021)”, aprofunda o conceito operacional de “cinemas das implicações dos corpos” ao investigar como o cinema contemporâneo do Sul Global presentifica o “mundo implicado” (Silva, 2019). Partimos do princípio de que o “mundo ordenado” (Silva, 2019), regido pelo “sujeito universal pós-iluminista” (Silva, 2022a) branco, europeu, cisheteropatriarcal, velou a condição de implicação recíproca entre os corpos ao privilegiar uma “episteme dirigente” que separa sujeito e mundo, produzindo uma “dialética racial” que aprisiona a negridade em posições de inferioridade. Para compreender a implicação, o capítulo mobiliza as reflexões de Achille Mbembe (2020) sobre as tradições africanas antigas, nas quais a existência humana funda-se na relação, da implicação recíproca. Depois, dialogamos com a “poética da relação” de Édouard Glissant (2021) e o conceito de “opacidade” como uma força que impulsiona a comunidade e permite sentir através da diferença, mantendo a distinção. Com isso, os “cinemas das implicações dos corpos” — com *Lingui* (Chade, 2021) e *Geada de Netuno* (Ruanda, 2021) — aproximam-se de cinemas que não privilegiam ou almejam o desvelamento da trama, dos personagens ou das imagens, mas que tramam outros tecidos, pedindo ao observador que se relacione a partir do que os corpos em opacidade apresentam nos seus “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010). Nossa análise, então, concentra-se em *Geada de Netuno* (Anisia Uzeyman e Saul Williams, 2021), para refletir as maneiras dos “cinemas das implicações dos corpos”, em *Geada de Netuno*, provocar a implicação do corpo do observador com o corpo do filme por tensionamentos, provocando a relação do observador com um corpo do filme em “opacidade” (Glissant, 2021), permeado de ambiguidades que não podem ser desveladas. Tendo em vista que muitas das proposições aqui apresentadas envolvem a análise de sequências constituídas a partir dos dez filmes que constituem o corpus da tese, foi criado o link abaixo para que se possa assistir as respectivas sequencias desses filmes:

Figura 0. Acesso para os trechos dos filmes do *corpus*.

PARTE UM

DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI

CAPÍTULO 1
DIVERSIDADE NOS CINEMAS DO SUL GLOBAL NO SÉCULO XXI:
ESTUDOS EM *AQÉRAT* (MALÁSIA, 2017)

A definição mais comum e generalizante atribuída ao termo Sul Global não se refere a uma geografia determinada, mas a uma noção geopolítica, econômica e histórica que agrupa países que compartilham experiências comuns. O termo surgiu como forma de analisar as disparidades de riqueza e poder entre nações ricas (Norte Global) e nações pobres ou em desenvolvimento (Sul Global). Normalmente, enquadram-se nessa noção países da América Latina e do Caribe, de África e da Ásia. Embora alguns países desses continentes encontrem-se geograficamente no hemisfério Norte, como os da Ásia Central, são considerados parte do Sul Global. Austrália e Nova Zelândia encontram-se no hemisfério Sul, mas são considerados parte do Norte Global devido a seus altos índices de riqueza na perspectiva socioeconômica. Por isso, quando se fala de Sul Global, não se faz referência a uma localização geográfica.

Os países que compõem o Sul Global compartilham experiências – como a de terem sofrido interferências violentas do colonialismo europeu, o que moldou profundamente suas estruturas econômicas, políticas e sociais. A violência do colonialismo levou-os a conquistar sua independência tardiamente, em sua maioria no século XX (principalmente no contexto de África e do Sudeste Asiático). O legado da exploração produz sequelas, uma vez que esses países ainda lidam com heranças do período colonial que se atualizam no cenário contemporâneo. Na perspectiva econômica, são geralmente países considerados em desenvolvimento ou subdesenvolvidos, cujas economias frequentemente dependem da exportação de matérias-primas e produtos primários; além disso, apresentam altos níveis de desigualdade de renda e pobreza e enfrentam desafios no acesso a serviços básicos como saúde e educação de qualidade.

Os estudos dos cinemas do Sul Global formam um campo teórico em crescimento na contemporaneidade. Em um movimento contrário às concepções generalizantes em torno do termo, esse campo busca as complexidades presentes na dimensão cultural do cinema de diversos países que suscitam discussões simultaneamente políticas, éticas e estéticas. De acordo com esse objetivo, muitas das propostas de estudo desses cinemas sugerem rever categorizações e significações desde sempre atribuídas a países e regiões que constituem o Sul Global e, desse modo, recusar a subjugação relacionada a uma perspectiva de padrão hegemônico estadunidense-europeu ditado pelo Norte Global branco e patriarcal. Em nosso recorte, enfatizaremos especialmente os cinemas de países de África, do Sudeste Asiático e do Brasil.

Como os filmes desses países se utilizam, à sua maneira, dos caminhos estéticos cinematográficos do colonizador para subverter a linguagem cinematográfica conforme uma outra lógica e concepção? O desenrolar dessa pergunta se correlaciona com as próprias tensões políticas de cada país. O Sul Global é composto por uma gama de países com paisagens político-sociais instáveis. Muitas dessas instabilidades são sequelas de um passado permeado pelas violências da colonização, que, por sua vez, contribuíram para crescentes desigualdades e tentativas totalitárias de tomada de poder político por meio de governos ditatoriais de extrema-direita (a exemplo da ditadura militar no Brasil, iniciada com o golpe de 1964) ou de extrema-esquerda (a exemplo do regime do Khmer Vermelho no Camboja, iniciada com o golpe de 1975). Angola, Chade, Malásia, Camboja, Vietnã, Tailândia, Brasil, entre outros países referendados aqui por meio de suas produções audiovisuais, revelam em seu histórico períodos governados por regimes militares. Ademais, passam por constantes oscilações no setor de produção cultural, com a sucessão de períodos de estagnação e de retomada de suas produções audiovisuais. Alguns dos cinemas desses países emergiram primeiramente como urgência, no sentido de suas produções cinematográfica amalgamarem dimensões políticas e éticas conjuntamente à dimensão estética. A diversidade estética dos cinemas do Sul Global caminha junto com a diversidade de seus corpos, que carregam consigo culturas diferentes e implicam dimensões ético-políticas diversas, sempre deveras relacionadas com seus passados coloniais e ditatoriais.

Neste capítulo, iremos, primeiramente, introduzir o campo de estudos do Sul Global, interligando-o com a uma perspectiva analítica a partir da qual nos aproximaremos de seus cinemas, a "abordagem das extremidades", proposta por Christine Mello. Depois, contextualizando alguns países que compõem nosso recorte, vamos observar a diversidade que se apresenta imbricada com suas tensões políticas. Com esse contexto, exporemos um pouco mais nossa concepção de diversidade, fundamentada em Édouard Glissant, que abarca as potências positivas e negativas das relações na diversidade. Por fim, com o exemplo de Angola e seu cineasta Fradique, exploraremos um dos vários caminhos possíveis por meio dos quais os cinemas do Sul Global encontram potências nos aspectos positivos e negativos dessa diversidade.

1.1Os cinemas do Sul Global nas extremidades

O campo de estudos dos cinemas do Sul Global é uma área em crescimento que engloba vários outros campos de estudo. É possível encontrar, especialmente em ementas de disciplinas de pós-graduações e cursos de extensão, proposições interdisciplinares que buscam pensar a partir e com os cinemas do Sul Global.

São exemplos disso o Cinefilô: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Filosofia e Política no Cinema do Sul Global e o curso Narrativas no Cinema do Sul Global, ambos com coordenação do professor Rogério da Costa Santos (PPGCOS/PUC-SP), que investigam uma cinematografia que "traduz, dentro de uma dimensão crítica e sócio-política, a legítima expressão de culturas e povos que sempre ocuparam um lugar subalterno na grande indústria cinematográfica" (Cinefilô, 2025). Também observamos a proposição de desconstrução das "apropriações cinematográficas de que foram objeto as culturas do Sul Global, através de clichês e estereótipos propagados pela indústria de Hollywood e da Europa" (Cinefilô, 2025). Outro aspecto em comum é a mobilização de vários outros campos de estudo no intuito de abordar as narrativas dos cinemas do Sul Global, tais como os campos dos cinemas pós-coloniais, decoloniais, cinemas negros, cinemas latino-americanos, cinemas africanos, cinemas asiáticos, cinemas LQBTQIAPN+, cinemas feministas, entre outros:

> **CINEFILÔ** se dedica à investigação da produção audiovisual de países que foram colonizados, lutaram por sua independência, sofreram com a escravidão e suas sequelas, ditaduras, ainda enfrentam enormes dificuldades econômicas, lutam contra o abismo das desigualdades sociais, das instabilidades políticas e precisam lidar com diásporas e questões migratórias complexas. Nesse cenário, as produções cinematográficas das regiões envolvidas não deixam de buscar uma tradução própria ao que entendem ser as novas lutas do papel da mulher na sociedade contemporânea, da inclusão de comunidades LGBTQIA+, da luta contra o racismo sofrido até hoje por negros e pelas comunidades originárias. É em torno dessas narrativas que **CINEFILÔ** se organiza. (Cinefilô, 2025)

Podemos encontrar um diálogo, nesse sentido, com a disciplina Cinemas Negros no Sul Global: África e América-Latina (Universidade de São Paulo), realizada no ano de 2022. A disciplina ministrada por Celso Prudente e Jusciele Oliveira operava por meio das compreensões em torno da "descolonialidade" e "decolonialidade" para se aproximar

dos cinemas negros de países africanos e do Brasil, que "apresentam novas realidades, estéticas, discursos e narrativas, além de várias novas possibilidades críticas sobre assuntos antes pouco abordados […]" (Universidade de São Paulo, 2022). Nessa disciplina, também se via a importância de compreender as questões "teóricas, estéticas e críticas dos cinemas negros africanos e latino-americanos, com ênfase na produção brasileira, bem como a atualidade das demandas a respeito da análise fílmica destas cinematografias" (Universidade de São Paulo, 2022). Um terceiro ponto de diálogo com o curso e o grupo de pesquisa destacados anteriormente diz respeito a um gesto de ressignificação da linguagem cinematográfica segundo uma dimensão ética-estética-política que está presente nos modos como os cineastas do Sul Global, entre eles os diretores e diretoras de países africanos, "questionam e subvertem o modelo paradigmático tradicional do fazer cinematográfico em busca de novas e revolucionárias estéticas para poderem estabelecer novos padrões narrativos que desafiem a ortodoxia cinematográfica" (Universidade de São Paulo, 2022).

Segundo reflexões da autora Kariny Martins, que também parte de uma abordagem ética-estética-política no campo de estudos dos cinemas negros brasileiros, "o cinema negro surge em meio a um regime de visibilidade com o intuito de trazer novas imagens em relação àquelas produzidas anteriormente aos anos 1970, momento em que vemos as primeiras realizações de homens negros cineastas" (Martins, 2023, 32). Martins compreende uma dimensão política na ficção cinematográfica por esta apresentar uma ocupação de lugares. "Ou seja, o cinema negro tem sua abertura a partir da busca por representação e visibilidade como modo de responder às demandas suscitadas pelas imagens criadas (e não criadas) sobre o povo negro brasileiro [...]" (Martins, 2023, 32). Mas ela vê no cinema negro brasileiro contemporâneo, mais especificamente nas ficções especulativas, uma tendência a ir além das questões em torno da representação no cinema. A autora propõe o curta-metragem "Alma no Olho" (1974) de Zózimo Bulbul como um marcador histórico para se aproximar dos cinemas negros contemporâneos, em razão do filme buscar a:

> "quebra em relação ao que é esperado para o corpo negro em tela, pela constituição de uma fissura nos regimes de visibilidade que compreende a representação como ponto central para o pensamento de novas imagens, principalmente quando elas estão implicadas nas questões identitárias e raciais" (Martins, 2023, 53).

Kariny Martins, com isso, propicia uma discussão em torno do tensionamento dos regimes de representação por regimes de presença no cinema negro brasileiro. Por ver no curta-metragem de Zózimo Bulbul, um filme no qual a performance do corpo racializado na imagem traz um gesto fabulatório responsável por transformar a imagem num "campo para pensar e criar novas configurações, já que, ao fabular, encontra-se como um sujeito agenciando ações que materializam outras e novas inscrições desse sujeito no mundo" (Martins, 2023, 54).

Ou seja, as investigações desenvolvidas pelos autores, grupos de pesquisa, cursos e disciplinas comentados mobilizam vários campos de estudo diferentes envolvidos nas regiões e países pertencentes ao Sul Global. Percebe-se uma busca por concepções de cinema fundamentadas em pensamentos não hegemônicos, distantes de um padrão de cinema industrial branco estadunidense-europeu, que ressignifiquem tanto uma racionalização teórica moderna do cinema quanto concepções provenientes desse eixo hegemônico. Trata-se, afinal, de concepções que partem de experiências diferentes daquelas vivenciadas pelo corpo branco cisheteropatriarcal e que promovem, sobretudo, a descentralização do cinema da indústria (produzido pelos grandes estúdios) para um cinema da cultura (mais próximo das produções independentes).

É possível pensar, nesse sentido, que tais cinemas expõem a seus observadores práticas artísticas presentificadoras de "outras imagens de mundo", conforme Christine Mello discute nos campos da arte digital, da comunicação e da sociedade:

> […] observamos imagens do mundo como relações entre imagem e política, com o objetivo de assinalar seus valores mortíferos (como imagens de fim de mundo) e vitais (como inscrição de outros mundos) […], em que as práticas artísticas tomam o mundo como possibilidade, nele reivindicando outras imagens. (Mello, 2024c, p. 184)

Na leitura de Christine Mello (2024c),[6] presentificar "outras imagens de mundo" diz respeito ao fim de um mundo fundado nos valores da branquitude e suas imagens de morte, que silenciaram corpos não brancos dentro das determinações de seu ponto de vista hegemônico e legitimaram, com isso, discursos de ódio contra pessoas racializadas.

[6] Fundamentamo-nos também nas discussões desenvolvidas por Christine Mello em sua disciplina "Regimes do Audiovisual: por Outras Imagens do Mundo nas Redes Sociais" (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2023b).

Consequentemente, propor a emergência de outros mundos e suas imagens vitais é trazer à tona experiências vindas de corpos não brancos que promovem fissuras em um mundo predominantemente constituído por imagens hegemônicas. “Não se trata de abordar o apocalipse bíblico, mas de compreender que, em nossa condição atual, imaginar mundos, pensar no porvir, no futuro, exige a revisão dos modos de existência” (Mello, 2024c, p. 175).

Os estudos dos cinemas do Sul Global trazem outras concepções de cinema a partir de “modos de existência” (Mello, 2024c, p. 175) que revisam e ressignificam imagens produzidas por corpos hegemônicos. São cinemas que operam nas “extremidades” (Mello, 2008; 2017b), por serem cinemas operados a partir do corpo, um corpo que não o da branquitude, mas aquele atravessado pelas interferências, controles e violências de um passado colonial e totalitário. Esses cinemas, por partirem da extremidade do corpo no cinema e do corpo cinematográfico, pedem investigações em um espaço limítrofe e fronteiriço entre diversos campos de estudo, que nos conduzem a uma descentralização de perspectivas fundadas em um pensamento dominante branco e europeu.

A perspectiva analítica da “abordagem das extremidades” (Mello, 2008; 2017b), fundamentada nos princípios da medicina chinesa, aproxima-se da concepção de “extremidades” enquanto uma zona de interconexão: “as extremidades do corpo possuem a habilidade de nos colocar em contato e nos fazer apreender simultaneamente os órgãos do corpo de forma descentralizada e interligada” (Mello, 2017b, p. 14). Consequentemente, a “abordagem das extremidades” promove um deslocamento do campo observacional necessário para analisarmos os cinemas do Sul Global a partir de seus corpos, realizando, dessa maneira, a saída do centro para os extremos, que aciona “uma rede de relações na análise de diversos elementos de um mesmo organismo” (Mello, 2017b, p. 14).

Então, quando falamos de cinemas do Sul Global também estamos falando de cinemas nas “extremidades” (Mello, 2008; 2017b), que pedem uma maneira de analisar o cinema diferente daquela estabelecida pelo eixo hegemônico estadunidense-europeu. Há o deslocamento de um cinema anestésico da indústria, condizente com a grande maioria das obras produzidas pelos grandes estúdios de cinema e televisão que visam o lucro das bilheterias, para um cinema da cultura, mais próximo das produções

independentes que enxergam a potencialidade da experiência estética de nos provocar estranhezas, sem ter como alvo a atração de grandes públicos.

Nossos conceitos operacionais de “cinemas das espirais do tempo” e “cinemas das implicações dos corpos”, portanto, também se alinham com a proposta de se aproximar dos cinemas do Sul Global a partir de suas “extremidades”. Com cinemas nas “extremidades”, referimo-nos a filmes que ativam a dimensão ética-estética-política do cinema por meio de experiências estéticas que compreendem o cinema enquanto corpo e, nessa direção, favorecem a confluência entre corpo no filme, corpo do filme e corpo do observador. São cinemas condutores da descentralização dos mecanismos cinematográficos calcados nos regimes de representação para os regimes de presença, fundados principalmente no corpo. Esse cinema da cultura discutido por nós é realizado com o corpo não hegemônico que inscreve, no universo cinematográfico tão predominantemente branco, outros mundos, outros “modos de existência” (Mello, 2024c) e, assim, traz novas camadas que desestabilizam o cânone do cinema contemporâneo, especialmente aquele de ordem mais industrial.

1.2 Diversidade nos cinemas do Sul Global

Nos primeiros 25 anos do século XXI, o norte da globalização coincidia com um Norte Global formado sobretudo pelo eixo Estados Unidos-Europa. No entanto, a partir de 2025 outras articulações passaram a se mostram necessárias para enfrentar a crise desencadeada por ações e determinações do governo de Donald Trump, a exemplo das injustas tarifas impostas aos parceiros comerciais. As respostas da população do Panamá contra as ameaças de Trump pela retomada do canal (Melito, 2025b), bem como as reuniões de países da América do Sul (Melito, 2025a), o posicionamento da China (Salmazio, 2025; Ramos, 2025) contra as ameaças de ordem econômica do presidente dos Estados Unidos e o contra-ataque do Irã à invasão estadunidense são movimentos que indicam recusas de significação, operadas por governos de outras potências do Sul Global, ao suscitarem mobilizações contra tentativas de subjugação – em outras palavras, respostas de resistência e negação (bastante explícita no caso do governo chinês) contra as imposições do governo dos Estados Unidos.

Embora as relações conflitantes entre Estados Unidos e China apontem para uma dimensão macro das complexidades do Sul Global e a possível reconfiguração desse cenário nas próximas décadas, as regiões do Sul Global enfocadas nesta tese – África, Sudeste Asiático e América Latina (especificamente o Brasil) – também apresentam suas próprias complexidades. Ao longo do texto, nesta e nas próximas seções, abordaremos a diversidade do Sul Global apresentada quando olhamos as tensões políticas de seus países. E quais seriam elas?

1.2.1 Angola, rumo à diversidade nos cinemas do Sul Global

A Angola é um país localizado na região da África Central, ou Centro-Ocidental, fazendo fronteiras terrestres com a República Democrática do Congo, Zâmbia e Namíbia. Foi colonizada por Portugal, tendo sido um dos últimos países do continente a conquistar sua independência. Conforme apresentado por Antônio Márcio da Silva (2012, p. 19-30) e Renata Dariva da Costa (2023, p. 66-68), a independência angolana foi resultado de um demorado processo com agentes dentro e fora do país. Contudo, o cenário pós-independência de Angola foi marcado por três guerras civis que consumiram aproximadamente três décadas da trajetória do país e, se incluirmos as guerras anticoloniais, o período de guerras somam 42 anos.[7]

[7] As guerras anticoloniais ou guerras de libertação tiveram seu início por volta de 1961, e a derrubada do regime ditatorial português, com a Revolução dos Cravos em 1974, marca seu final. A luta armada contra o colonialismo português foi iniciada por três principais movimentos de libertação: MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Contudo, antes da proclamação oficial da independência de Angola, o país entrou em guerra civil, que explodiu após a Revolução dos Cravos, quando se iniciaram as tentativas de negociações de acordos de paz entre o estado colonizador (Portugal, agora também liberto da ditadura salazarista) e os movimentos de libertação (MPLA, FNLA, UNITA). Os acordos propunham o estabelecimento de um governo de transição e a realização de eleições, porém as rivalidades históricas e as perspectivas contrastantes de projetos de estado-nação entre os três principais movimentos de libertação não levaram a uma cooperação. A independência de Angola se mostrou fragmentada: o MPLA proclamou a independência em Luanda, enquanto a FNLA e a UNITA proclamaram um governo rival. A primeira guerra civil (1975-1991) se deu entre o MPLA, liderado por José Eduardo Santos, e a aliança UNITA/FNLA, liderada por Jonas Savimbi. O primeiro teve apoio da URSS e Cuba, e o segundo associou-se ao regime do apartheid da África do Sul, aos Estados Unidos e ao Reino Unido. Tanto as guerras de libertação da colonização portuguesa sob o regime ditatorial de Salazar quanto a primeira fase da guerra civil costumam ser chamadas de Guerra Quente (Costa, 2022) em razão dos apoios a cada grupo refletirem os interesses e tensões ideológicas do oeste capitalista e do leste socialista que formavam os polos da Guerra Fria. No final dos anos 1980, África do Sul e Cuba retiraram seu apoio e suas tropas. José Eduardo Santos (MPLA) e Jonas Savimbi (UNITA) concordam com o cessar-fogo e iniciaram os primeiros passos para a realização de eleições multipartidárias. Em 31 de maio de 1991, foram assinados os Acordos de Bicesse. Contudo, as eleições multipartidárias falharam, pois, com a eleição de José Eduardo Santos, Jonas Savimbi questionou o resultado e acusou o adversário de fraude eleitoral, pegando em armas novamente. Em outubro de 1992, a guerra civil recomeçou. Agora, o apoio de Jonas Savimbi para financiar a guerra vinha da exploração ilegal de diamantes. Um novo acordo de paz foi assinado em 1994, mas a desconfiança ainda

Renata Dariva da Costa (2023, p. 69-78) expõe que justamente nesse cenário de guerras anticoloniais e civis emergiram artistas do cinema angolano como Sarah Maldoror, António Ole e Ruy Duarte de Carvalho, que produziam um cinema muito ligado à urgência de pensar a independência do país e sua cultura. Costa (2023) também observa que esse cinema esteve muito ligado aos apoios do movimento de libertação MPLA e, portanto, compartilhava posicionamentos políticos semelhantes aos do partido. Ironicamente, na Angola contemporânea, conforme veremos com Fradique (2022), o mesmo partido não incentiva tanto as artes, incluindo o cinema.

Silva (2012) observa que o movimento de libertação opositor, UNITA, praticou uma propaganda bélica cruel nos períodos de guerra civil, executando violentos atos no interior do país, que incluíam estupro de mulheres ligadas a opositores, como também aliciamento de menores de idade em seu exército. A UNITA puniu principalmente as populações do interior do país que se recusaram a votar em seu partido, o que, somado a outras práticas do movimento de libertação, levou grande parte da população a migrar para a capital. Em quase meio século de conflitos, as sequelas das guerras em Angola produziram uma capital com excesso de população, cuja desigualdade refletiu-se nos índices da educação, com uma grande população analfabeta. Também assolam o país problemas ambientais ocasionados pela contaminação por várias minas desativadas de armamento bélico e problemas políticos com o único partido (MPLA) que governa o país desde o fim das guerras civis, sob recentes acusações de corrupção e repreensão contra opositores e jornalistas.

Angola, atualmente, é rico em petróleo, porém o capital resultante de sua exploração não reflete no desenvolvimento do país. Em julho de 2025, a população angolana foi às ruas protestar contra o aumento do preço de combustíveis, fator que seria responsável por aumentar ainda mais os índices de desigualdade, afetando principalmente a camada mais pobre da população e suas necessidades básicas. As manifestações, que escalaram para o saqueamento de empresas e queima de pneus nas ruas, tiveram

permaneceu entre MPLA e UNITA, o que levou a novos de confrontos em 1997. Somente a morte de Jonas Savimbi (UNITA) permitiu "colocar um ponto final em uma guerra civil de 27 anos e assinar no dia 4 de abril de 2002 um cessar-fogo em Luanda, a capital angolana já parcialmente destruída por 42 anos de combates que se iniciaram com a revolta contra a colonização portuguesa em 1961" (Presse, 2012). Além do artigo de Renata Dariva Costa (2023) e Antônio Márcio da Silva (2012), também nos baseamos nas retrospectivas publicadas para o *Estado de Minas* (Angola, 2022), *France 24* (Bonnero; Dubois, 2022), *DW* (Fernandes, 2012) e *G1* (Presse, 2012).

repreensão violenta das polícias, resultando em um número alto de manifestantes mortos (Wanneburg, 2025).

O cinema contemporâneo de Angola encontra-se inserido nesse cenário. O cineasta Mário Bastos, que assina suas realizações com o nome artístico Fradique, nasceu em Luanda, Angola, em 1986. Ele é um dos fundadores da produtora angolana Geração 80 e mais conhecido pelos filmes que dirigiu, escreveu e produziu: *Alambamento* (Angola, 2011), *Independência* (Angola, 2015) e *Ar condicionado* (Angola, 2020). Analisaremos este último filme no capítulo 2. Em suas falas, Fradique expõe muitas relações que entrecruzam o passado, o presente e o futuro do cinema angolano com a história vivida do país.

Ele pontua a ligação estreita do desenvolvimento cinematográfico em Angola com as lutas de libertação: "O nosso cinema nasce ainda dentro da luta de libertação. Penso que as suas preocupações maiores eram ser política e artisticamente relevante para a luta não só de Angola mas de todos os outros povos subjugados pelo colonialismo" (Fradique, 2022, p. 237). Após a independência de Angola e, em meio à guerra civil, "o cinema Angolano plantou raízes bem fortes com a estética do cinema direto e de documentário. Era um cinema revolucionário que foi criado e engolido pela máquina de propaganda de um regime de partido único" (Fradique, 2022, p. 237). Ele acrescenta a relevância desse momento para a formação de cineastas:

> Ainda assim, a cada *frame* de película dessa primeira geração de cineastas de Angola, não faltavam propósitos, preocupações políticas e sociais. Esses cineastas sabiam que a cultura e a arte eram parte importante do caminho para a libertação de um povo. Produziram nessa primeira década cerca de uma centena de filmes, na sua maioria documentários, mas também algumas ficções e documentários incríveis. Essa produção ininterrupta fez com que tivéssemos uma geração de pessoas que se descobriam como cineastas a cada filme que fizessem. Foram engenheiros, antropólogos, agrônomos, artistas que fizeram a base do cinema deste país. (Fradique, 2022, p. 237)

Angola, desde o fim de sua terceira guerra civil, em 2002, é governada pelo MPLA. Ironicamente, o mesmo partido único que governa o país, sob muitas críticas da população, foi também o movimento responsável por propulsionar a produção cinematográfica em Angola. Ao mesmo tempo, no momento atual, o cineasta aponta que as preocupações do governo são outras que não o cinema:

> Entretanto, essa relação entre Partido Único e o cinema que marcou os primeiros anos penso que deixou marcas profundas e asfixiou um dos mais promissores movimentos de cinema em África. Até hoje, o partido no poder continua o mesmo, não é o partido único mas age como se fosse, apenas está interessado em legitimar a sua narrativa política e há mais de 30 anos que o estado angolano não tem um plano para a cultura ou para o cinema do país. Questionar, imaginar, empatizar e aprender é o que a tela nos pode trazer e o nosso Estado, infelizmente, parece não querer que isso aconteça. (Fradique, 2022, p. 237-238)

O cenário de instabilidades vivido pelo cinema de Angola é praticamente uma constante quando olhamos muitos dos países pertencentes ao Sul Global, entre eles o Brasil, afetando especialmente os realizadores não ligados a grandes produtoras de filmes estabelecidas no mercado, já que não há políticas de incentivo direto nem de financiamento que atraiam empresas para a área audiovisual e tornem possível a produção de filmes.

> Depois daquela intensa primeira década cinematográfica do país, o cinema angolano já teve vários arranques e promessas. Rapidamente os projetos e a energia se esgotam, tudo recomeça de novo, porque existe uma ausência de Estado muito grande, o que torna difícil desenvolver o setor apenas com o privado. Neste momento, vejo que nos últimos dois anos aconteceu um novo arranque por parte das produtoras independentes, mas até quando a energia da nova geração pode aguentar sem intervenção do Estado? (Fradique, 2022, p. 239)

O comentário de Fradique pode lembrar, para nós, as instabilidades governamentais vividas em nosso contexto brasileiro no que se refere à oscilação entre políticas culturais ora progressistas, investidoras nos setores da cultura e da educação, ora conservadoras, que resultam em desmontes veiculadores de crises periódicas da produção audiovisual. Os cenários brasileiro e angolano compartilham crises correlacionadas às precariedades que o sistema capitalista contemporâneo produz em países do Sul Global: a iniciativa privada se nega a enxergar potências de investimento financeiro em cultura e educação, o que agrava o descaso com a indústria nacional e as instituições ligadas ao setor audiovisual, como as cinematecas. Refletindo sobre isso, o cineasta Mário Bastos (Fradique) compreende que o cinema não pode ser pensado apenas enquanto indústria:

> Nestes mesmos dois anos a cinemateca enquanto instituição deixou de existir e agora mais recentemente o nosso Instituto de Cinema, criado em 1977, também foi extinto, sendo parte de sua estrutura atirada para

> o que o capitalismo chama hoje de Cultura: as “Indústrias Criativas”. Para existir cinema, é preciso investir-se na educação, criar-se incentivos fiscais, fundos, haver uma política pública cultural e ver-se muito cinema. (Fradique, 2022, p. 239)

No contexto do Sul Global, há países que, a despeito de suas instabilidades, revelam-se potências mundiais de cinema, se pensarmos nas indústrias cinematográficas da China e da Índia, por exemplo. Ademais, na passagem do século XXI, Índia e Nigéria mostram-se possíveis concorrentes do cinema industrial de Hollywood, compondo, inclusive, parte do mercado de distribuição estadunidense. Com isso, vemos outra complexidade dos cenários cinematográficos do Sul Global: nos países desse eixo, há o desejo de firmar uma indústria audiovisual que, feliz e infelizmente, trilha caminhos estéticos que reproduzem o pensamento hegemônico do Norte Global. É o caso da produção de obras cinematográficas que assimilam o padrão estético do cinema norte-americano ou europeu voltado ao entretenimento – cujas assinaturas normalmente favorecem grandes estúdios e plataformas de *streaming*, como Netflix, Max, Amazon Prime Video e semelhantes. Fradique pontua tal crítica a um cinema angolano demasiadamente industrial:

> Dentro do nosso pequeno universo do cinema angolano sofremos um pouco do mesmo desde 2005: dezenas de variações dos Assaltos em Luanda ou de filmes-telenovelas com relações heteronormativas cheias de traições, violência, machismo, religião e uma arma + revelação bombástica para fechar a trama. Objetivo: copiar o sonho americano, chocar e vender bilhetes no processo. Na minha opinião, esse cinema não cria e nem convida a uma reflexão mais profunda, empatia ou até conflito no público: é entretenimento puro, para distrair, perpetuar preconceitos, um *post* sem consequência, um produto igual a qualquer loja *franchise* que podemos encontrar no centro comercial. No país, atualmente todas as salas de cinema em funcionamento estão em espaços de consumo, em centros comerciais. A sala de cinema tornou-se uma sala de exibição de capacidades técnicas, explosões e imagens 3D. (Fradique, 2022, p. 240)

Porém, o caso do cinema de Angola, segundo Fradique, ressoa uma questão bastante presente nos estudos dos cinemas contemporâneos de realizadores africanos: muitos diretores questionam a obsessão por uma identidade ou por um cinema verdadeiramente angolanos. O diretor observa alguns dos problemas relacionados ao período de independência que movimentou muito da produção cinematográfica nos anos 1970, como as guerras de independência de Angola. Apesar de Fradique reconhecer a

importância dos filmes ligados a essa luta, ele entende que, no cenário contemporâneo, a maneira de recusar as significações de um eixo hegemônico é outra.

A questão levantada por Fradique (2022) é uma das críticas centrais de teóricos dos cinemas de realizadores africanos. Morgana Gama de Lima (2020) aponta um caminho de aproximação das produções africanas a partir de regimes ético-estético-políticos, no sentido de compreender como a experiência estética da obra reconfigura modos de experienciar o cinema, suscitando, ao mesmo tempo, outras concepções de cinema ligadas a uma perspectiva não hegemônica, branca e patriarcal. A partir de Manthia Diawara, Lima comenta:

> Na concepção do pesquisador, as perguntas mudaram. Não se trata mais de perguntar o que é a África no cinema, mas o que é o cinema (de modo geral) e qual a relação particular do diretor com a linguagem fílmica, ao invés de ser apenas alguém que produz uma mensagem através do filme. Se antes o filme era visto como uma produção integrada a um projeto de construção da nação, agora a questão é observar as formas cinematográficas e com elas criar novas formas de observar as imagens africanas. (Lima, 2020, p. 92)

A crítica de Manthia Diawara comentada por Lima (2020) aponta contra a tendência de olhar as produções de realizadores africanos apenas como uma intenção ainda ligada à preocupação de definir nação, cultura e identidade africanas – fundamental aos cinemas dos anos 1960 e 1970 no continente africano, na esteira dos movimentos de independência. A questão apontada por Lima (2020) refere-se a olhar os modos pelos quais as produções africanas presentificam outros tipos de cinema por meio de seus caminhos estéticos, dissidentes de um tipo de cinema industrial ligado ao eixo estadunidense-europeu. Nesse caminho, as dimensões políticas e éticas não estão excluídas, mas correm menos riscos de caírem no exotismo diante de um olhar em busca do filme essencialmente africano, pois operam em um campo de observação simultaneamente ético-estético-político. Quando olhamos os cinemas do Sul Global por meio da proposta analítica da "abordagem das extremidades" (Mello, 2008; 2017b), estamos olhando a obra a partir de suas dimensões ético-estético-políticas.

Os filmes que abraçam os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos" são produções independentes, com intenções menos voltadas aos lucros dos *blockbusters* e que raramente circulam pelas plataformas de *streaming* e

grandes redes de cinema. Esta tese, apesar de abordar alguns filmes de difícil acesso, deseja contribuir para dar mais visibilidade e atenção a filmes que, mesmo em um contexto de muita instabilidade, veem o cinema em sua diversidade de caminhos estéticos que possibilitam presentificar imagens do Sul Global não subjugadas pela lógica consumista do sistema capitalista. Em suma, estamos falando de deslocar o campo observacional de um cinema da indústria para um cinema da cultura.

1.2.2 Malásia, rumo à diversidade nos cinemas do Sul Global

A Malásia é um país localizado no Sudeste Asiático que faz fronteira terrestre com a Tailândia, ao norte, e com Singapura, ao sul. Suas fronteiras marítimas, referentes à ilha de Bornéu, são com a Indonésia e o enclave de Brunei. Foi colônia de países europeus por muitos séculos, tendo conquistado a independência da Inglaterra em 1957. É um país habitado por seus povos originários ou *bumiputera* (termo em malaio que significa "filhos da terra"), assim como pelas linhagens descendentes dos colonizadores da Ásia, principalmente durante o domínio colonial britânico nos séculos XIX e início do XX. Os processos de colonização não deixam de ser responsáveis pela confluência de diferentes culturas no país, que recebeu as diásporas chinesa, indiana, árabe, entre outras.

O cinema malaio dos primórdios, em suas primeiras experimentações narrativas, inspirou-se em expressões artísticas regionais, bem como nos primeiros cinemas da Índia, China e Filipinas. Conforme explica Cheryl Julia Lee (2020, p. 13), o *wayang kulit*, uma espécie de teatro de sombras feito com bonecos marionetes, é o precursor do cinema malaio dos primeiros tempos (produzidos na década de 1910). Tal teatro de sombras malaio, especula-se, teria chegado à Península Malaia vindo de Java, na Indonésia, região predominantemente hindu, sendo, portanto, um cruzamento de elementos culturais hindus indianos e islâmicos malaios. Por esse motivo, suas narrativas, na maioria das vezes, eram inspiradas em histórias dos poemas épicos hindus, Ramayana e Mahabharata, que acabavam sendo transformadas para se adaptar também a um público muçulmano: por meio da alteração das marionetes que remetiam a imagens religiosas indianas ou pela mudança da narrativa para, por exemplo, excluir a poligamia. Além disso, supõe-se que as marionetes eram altamente estilizadas para driblar a regra islâmica de não representação da figura humana. Com esse breve resumo das artes que serviram de referência para o cinema malaio dos primeiros tempos, baseado nos estudos feitos por

Cheryl Julia Lee (2020), podemos perceber a confluência de diferentes culturas na Malásia presentes inclusive em seu cinema. Essa coexistência de culturas, ao mesmo tempo, produz tensões e disputas, inclusive no campo da produção cinematográfica.

Chew Hui Yan apresenta esse contexto na introdução de sua tese, *Study of Identity, Aesthesis and Politics in Sinophone Malayan Cinema* (2021, p. 1-28), onde comenta que, na pós-independência da Malásia, em 1957, o país apresentava predominantemente comunidades malaias, chinesas e indianas. Os últimos dois blocos seriam compostos tanto por malaios descendentes de chineses ou indianos quanto por imigrantes desses países. A indústria cinematográfica malaia, por sua vez, refletiu e reflete, ainda hoje, tal compartimentação com base no idioma. No país são produzidos filmes falados em língua malaia, chinesa e hindi.

O consumo do público frequentador de cinema também pode ser categorizado com base no idioma do filme: os malaios assistem a filmes em malaio, os chineses assistem a filmes em chinês ou cantonês de Hong Kong, os indianos assistem a filmes em tâmil e de Bollywood. Há também a distribuição de filmes hollywoodianos no país e, assim como em uma realidade próxima à nossa (na América-Latina), são bem recebidos por todos os públicos. Face a esse cenário do mercado cinematográfico malaio, as produtoras e distribuidoras locais se especializaram na produção e distribuição de filmes com base no idioma:[8] "O idioma determina qual grupo étnico é o público-alvo e qual canal de televisão e estação de rádio contatar para a publicidade e promoção do filme" (Chew, 2021, p. 2, tradução nossa).[9] A autora acrescenta que o público malaio é mais tolerante do que outros públicos, pois aceita filmes locais filmados em chinês ou em tâmil, mostrando-se disposto a consumir obras cinematográficas em outros idiomas, desde que sejam dubladas e legendadas. No entanto, o público chinês não demonstra tanto interesse em consumir um filme falado em malaio ou tâmil, o que dificulta a exposição de filmes falados em malaio no exterior.

[8] Entre os exemplos citados por Chew Hui Yan (2021, p. 1), está a Woohoo Pictures, que se concentra na produção de filmes em chinês, enquanto a SKOP Productions realiza filmes principalmente em malaio. Também cita o produtor Lim T.P., CEO da Infinitus Entertainment Limited, que observa o idioma do filme enquanto elemento fundamental para a preocupação do marketing cinematográfico.

[9] Do original: "The language decides which ethnic group is the target audience and which television channel and radio station to approach for the film publicity and promotion" (Chew, 2021, p. 2).

Chew Hui Yan desenha esse cenário para refletir sobre a dificuldade de filmes malaio-chineses[10] conseguirem reconhecimento e espaço de exibição dentro da Malásia, embora consigam no exterior. O grande entrave problematizado por Chew está no conflito propulsionado pelo governo malaio, que, na busca por priorizar uma identidade nacional malaia e recusar qualquer centralidade da China, acaba por restringir as produções de filmes (malaios) falados em idioma chinês. "Em um país onde a língua malaia ganha *status* especial, filmes rodados em outros idiomas não recebem muita atenção e apoio do governo" (Chew, 2021, p. 2, tradução nossa).[11] Isso, segundo a autora, refere-se também aos incentivos financeiros para a produção de filmes em outras línguas além da malaia. "Contudo, isso não significa que esses filmes devam ser ignorados por suas contribuições para a produção cinematográfica da Malásia, visto que participam e conquistam prêmios em festivais internacionais de cinema" (Chew, 2021, p. 2, tradução nossa).[12] [13]

A autora problematiza, a partir desse cenário cinematográfico da Malásia, uma das tensões políticas do país correlacionada às questões de identidade nacional. A exclusão de filmes malaio-chineses refletiria uma desconsideração da diáspora chinesa na Malásia enquanto parte da cultura do país e, simultaneamente, não reconheceria os próprios cidadãos malaios descendentes de chineses, posicionando-os como estrangeiros.

---

[10] Filmes malaio-chineses, na leitura de Chew (2021), seriam filmes produzidos na Malásia, por malaios de descendência chinesa ou não, que são falados predominantemente em idioma chinês. E, logicamente, tais filmes malaios-chineses resultam por mostrar a comunidade chinesa na Malásia, composta por malaios descendentes de chineses e imigrantes.

[11] Do original: "In a state in which Malay language is given special status, films shot in other languages are not given much attention and support from the government" (Chew, 2021, p. 2).

[12] Do original: "Nevertheless, this doesn't mean that these films should be overlooked for their contributions to the overall cinematic output of Malaysia, since they have been taking part and winning awards in the international film festivals" (Chew, 2021, p. 2).

[13] Chew Hui Yan expõe em sua tese que, em 2020, a população chinesa na Malásia continuava sendo maior em relação a outros países do sudeste asiático. "Isso apesar da Malásia abrigar a maior população de etnia chinesa do Sudeste Asiático, com cerca de 6,53 milhões de pessoas (Departamento de Estatística da Malásia, 2020), número superior à população total da multiétnica Singapura, estimada em 5,89 milhões (Departamento de Estatística de Singapura, 2020). Da mesma forma, a Malásia produz o maior número de filmes em língua chinesa anualmente na região do Sudeste Asiático. Por exemplo, o país produziu cerca de 20 filmes em língua chinesa em 2019 (FINAS, 2020), enquanto Singapura lançou apenas 6 filmes em língua chinesa no mesmo ano (Comissão de Cinema de Singapura, 2020)." (Chew, 2021, p. 2-3, tradução nossa). Do original: "This in spite of Malaysia being home to Southeast Asia's largest ethnic Chinese population of about 6.53 million people (Department of Statistics Malaysia, 2020), more than the total population of multi-ethnic Singapore estimated at 5.89million (Department of Statistics Singapore, 2020). Likewise, Malaysia produces the highest number of Chinese language films each year in the Southeast Asia region. For instance, the country produced about 20 Chinese language films in 2019 (FINAS, 2020) whereas Singapore had only 6 Chinese language films released in the same year (Singapore Film Commission, 2020)".

Cheryl Julia Lee (2020) indica outras tensões políticas na Malásia relacionadas à coexistência de diversas culturas no país. Ela observa que, justamente pela intensa colonização na Malásia, "a mobilidade e suas ramificações sempre foram temas de debate. Além disso, nas últimas décadas, o crescimento econômico resultou em um fluxo de trabalhadores migrantes tanto 'ilegais' quanto 'legais'" (Lee, 2020, p. 9, tradução nossa).[14] A autora levanta essa questão ao falar da crise de refugiados no país e da descoberta, na década de 2010, de túmulos em massa de refugiados rohingya[15] na fronteira entre Malásia e Tailândia, que tentavam fugir da perseguição e repressão do Estado de Myanmar (YI, 2015).

A dimensão sombria dos deslocamentos no mundo contemporâneo é tema de reflexão de Lee (2020, p. 14-15). Se antes o movimento e a fluidez eram valorizados, na contemporaneidade o deslocamento é condenado por conta de sua capacidade de alterar estruturas sociais e potencializar desigualdades. Uma fronteira pode ser um espaço de encontro e expansão, de cruzamentos e hibridismos, mas também pode exercer as violências do controle de corpos. É o caso dos refugiados rohingya, que não podem cruzar legalmente as delimitações de Myanmar, tornando-se vítimas das repressões do Estado por não serem reconhecidos como cidadãos, e vulneráveis ao crime organizado, que se aproveita da condição limítrofe dos refugiados para explorá-los financeiramente nos cruzamentos clandestinos de fronteiras ou através do próprio tráfico de pessoas. "O mito da mobilidade, ao mesmo tempo que associa fronteiras à possibilidade de uma vida melhor, as associa ao oposto. Incerteza e perigo são o outro lado da moeda" (Lee, 2020, p. 14, tradução nossa).[16]

Entretanto, Cheryl Julia Lee enxerga no cinema uma arte capaz de subverter o lado sombrio da fronteira e ressignificá-lo, ainda que seja exposta nos filmes uma perspectiva pessimista sobre a temática do tráfico de pessoas. Lee (2020) produz uma série de pensamentos sobre a Malásia contemporânea a partir do longa-metragem de

[14] Do original: "mobility and its ramifications here have always been talking points. Furthermore, in recent decades, economic growth has resulted in an influx of migrant workers, 'illegal' and 'legal' alike" (Lee, 2020, p. 9).
[15] Rohingya ou ruainga, em português, são povos muçulmanos sem nacionalidade reconhecida, originários de Myanmar. Porém, o governo de Myanmar não os reconhece como cidadãos assim como não reconhece seu território, limitando seus direitos, executando repressões e perseguições que resultaram em massacres.
[16] Do original: "In the myth of mobility imbues borders with the potential for a better life, it similarly does so with the potential for the opposite as well. Uncertainty and danger are the other side of the coin" (Lee, 2020, p. 14).

Edmund Yeo, *Aqérat* (2017, Malásia). O filme acompanha uma jovem malaio-chinesa, Hui Ling, que vive em uma cidade, Kelantan, localizada próxima à fronteira da Tailândia com a Malásia. Ela economiza seus salários como atendente em um comércio para se mudar para Taiwan, buscando uma melhor qualidade de vida em outro país. Contudo, a poupança de Hui Ling é roubada e, sem alternativas de lucro rápido, ela se envolve com o tráfico de pessoas na fronteira da Malásia. A autora aponta que Edmund Yeo deciciu filmar *Aqérat* após a divulgação da notícia acerca das múltiplas valas comuns encontradas em Wang Kelian, Perlis, na fronteira entre a Tailândia e a Malásia (YI, 2015). A tragédia foi noticiada em 2015, e suspeita-se que os corpos enterrados nas valas eram de refugiados rohingya. Além das valas, foi encontrado um sistema de campos de detenção usados para tráfico humano. Supôs-se o envolvimento do povo tailandês e do povo malaio nesse esquema de crime organizado envolvendo tráfico de pessoas (Lee, 2020, p. 9).



Figura 5. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017). A personagem Hui Ling, já trabalhando como traficante de pessoas, na esperança de conseguir mudar para Taiwan, em busca de uma vida melhor.

Lee (2020), fundamentada em Michel Foucault, parte do entendimento da fronteira enquanto uma "experiência-limite"[17] que se expande para a experiência de

[17] Michel Foucault fala da "experiência-limite" como "aquele ponto da vida que se encontra o mais próximo possível da impossibilidade de viver" (31). Influenciado por Friedrich Nietzsche (1844-1900), Maurice Blanchot (1907-2003) e Georges Bataille (1897-1962), Foucault concebe a experiência-limite como aquele limite da experiência em que ocorre a dessubjetivação – isto é, onde o sujeito é arrancado de si mesmo "de tal forma que deixa de ser sujeito como tal, ou que se torna completamente 'outro' de si mesmo, de modo a chegar à sua aniquilação, à sua dissociação" (31). Como aponta Rosi Braidotti, a concepção de Foucault da experiência-limite "marca o limiar da (in)sustentabilidade, ou seja, suscita a consciência da fragilidade e o reconhecimento da contingência" (316). Ao mesmo tempo, permite também o estabelecimento de novas relações entre o sujeito e o conhecimento, e entre o sujeito e si mesmo "como sujeito cognoscente" (316). Para Foucault, a experiência-limite é "a saída, a chance de se libertar de certos grilhões filosóficos tradicionais" (Foucault 48) – a chance de libertação e, portanto, de transformação. No mundo cosmopolita

nossos corpos políticos na contemporaneidade. Segundo a autora, a "experiência-limite" e sua aniquilação e dissociação do sujeito promovem um potencial de transformação que "se estende à relação do sujeito com os outros, bem como às condições materiais de sua existência" (Lee, 2020, p. 10). Ela acrescenta que, na contemporaneidade, estamos constantemente vivenciando experiências-limite com diversas crises que abarcam dimensões sociais, culturais, políticas e ambientais. No caso do cinema malaio, ela observa uma crise de representação envolvendo "o rompimento com uma tradição pós-independência construída em torno de uma agenda nacionalista e a busca por novas formas de experiência que sejam informadas pelas condições de uma Malásia cada vez mais globalizada e visível" (Lee, 2020, p. 11)[18]. No caso do diretor Edmund Yeo, o diretor "frequentemente situa seus personagens nos limites da existência para explorar as possibilidades, devastadoras e empoderadoras, que surgem com tal encontro. Fronteiras físicas são um motivo recorrente" (Lee, 2020, p. 11)[19]. Neste momento, vamos ativar o jogo de leitura da "abordagem das extremidades" para melhor nos aproximar das reflexões de Cheryl Julia Lee (2020) com o filme de Edmund Yeo.

---

de hoje, o potencial de transformação se estende à relação do sujeito com os outros, bem como às condições materiais de sua existência. (Lee, 2020, p. 10). Do original: "Michel Foucault speaks of the 'limit-experience' as "that point of life which lies as close as possible to the impossibility of living" (31). Influenced by Friedrich Nietzsche (1844-1900), Maurice Blanchot (1907-2003), and Georges Bataille (1897-1962), Foucault conceives of the limit-experience as that limit of experience whereby de-subjectification occurs–that is to say, where the subject is torn from itself 'in such a way that it is no longer the subject as such, or that it is completely 'other' than itself so that it may arrive at its annihilation, its dissociation' (31). As Rosi Braidotti points out, Foucault's conception of the limit-experience 'marks the threshold of (un)sustainability, i.e., it prompts the awareness of fragility and the recognition of contingency' (316). At the same time, it also allows for new relationships to be established between the subject and knowledge, and between the subject and itself 'as a knowing subject' (316). For Foucault, the limit-experience is 'the way out, the chance to free [himself] from certain traditional philosophical binds' (Foucault 48)–the chance for liberation and hence, transformation. In today's cosmopolitan world, the potential for transformation is extended to the subject's relation to others as well as to the material conditions of its existence".

[18] Do original: "the departure from a post-independence tradition built around a nationalistic agenda and a search for new forms of experience that are informed by the conditions of an increasingly globalised and visible Malaysia" (Lee, 2020, p. 11).

[19] Do original: 'frequently situates his characters at the limits of existence to play out the possibilities, devastating and empowering, that come with such an encounter. Physical borders are a common motif" (Lee, 2020, p. 11).

1.2.3 *Aqérat* (Malásia, 2017): rumo à diversidade nos cinemas do Sul Global

No momento contemporâneo do século XXI, no qual as discussões de Cheryl Julia Lee (2020) sobre deslocamento e fronteiras se inserem, fica evidente que a Terra é predominantemente tomada por políticas que não a pensam enquanto um espaço a ser cuidado e cultivado em função de um coletivo planetário. Em outras palavras, a Terra não pode ser compreendida apenas enquanto uma formação geológica passível de ser dominada e apropriada por outros seres, mas "é também o que se mantém sempre *em reserva*, ou seja, inapropriável" (Mbembe, 2021, p. 67, grifos do autor). Com tal afirmação, Achille Mbembe não se refere apenas ao que "é refratário aos procedimentos de alienação, mas também aquilo de que ninguém poderia ser privado ou então aquilo cujo uso não poderia ser legitimamente negado a quem quer que fosse" (Mbembe, 2021, p. 67). Afinal, a Terra "assegura o equilíbrio do cosmos e é, nesse aspecto, o lugar por excelência do em-comum e da partilha" (Mbembe, 2021, p. 67).

Quando se fala de políticas que não pensam a Terra enquanto um espaço de partilha, está a se falar das políticas que enxergam a Terra como um espaço de demarcação. Achille Mbembe (2021), a partir de Carl Schmitt, discute que esse pensamento vê a relação dos humanos com a Terra "sob a perspectiva do direito" (Mbembe, 2021, p. 67). Conforme essa lógica, a Terra só é significativa com a intervenção do trabalho humano responsável, por sua vez, de produzir uma sociedade. Contudo, a intervenção do trabalho humano e a criação de sociedades, mediante este trabalho, consistem em "uma série de atos de partição e apropriação" (Mbembe, 2021, p. 68). Estes atos de partição e apropriação, portanto, fundariam o direito dos humanos à Terra e uma justiça imanente na exploração do seu espaço. Ou seja, legitima aos humanos à posse e propriedade de um espaço que, a princípio, seria do em-comum e da partilha. Então, "delimitar o solo, significa, pois, criar títulos jurídicos e fabricar a propriedade. É distinguir o teu do meu" (Mbembe, 2021, p. 68). "Não importa se ocorrem sob o signo da construção de cidades e sua fortificação, da colonização, das guerras, das invasões ou dos tratados, das ocupações, das barreiras ou dos bloqueios" (Mbembe, 2021, p. 68).

Mbembe (2021, p. 68-69) complementa que o direito de propriedade e posse do espaço terrestre, fundamentado na concepção de Carl Schmitt, justifica a delimitação do

espaço num evento "eminentemente político" responsável por ordenar o mundo e movimentar a evolução histórica da humanidade. Isto é problemático pois legitima:

> No século XIX, esse processo de divisão e partilha do globo prosseguiu com a conquista da África, a anexação de faixas inteiras de seu território, a ocupação colonial e uma série de cessões territoriais que subverteram completamente a ordem espacial anterior e completaram o nomos inaugurado pelas tomadas de terras dos séculos XV ao XVIII. O resultado foi uma reorganização estrutural do planeta, um novo conjunto de limites e uma redistribuição da violência e do poder. Essa nova consciência espacial planetária, por sua vez, deu origem a novas lutas visando traçar as linhas das novas delimitações, dos novos cercamentos (Mbembe, 2021, p. 69-70)

O "mundo ordenado" (Silva, 2019) pelas regras do "sujeito universal" e sua razão (Silva, 2022a) correlaciona-se com o direito de posse e partição, que justificou, desde o século XV, a usurpação de terras de vários povos originários por povos brancos e europeus, que exerciam o ato violento de ocupação colonial[20]. Esta violência do "mundo

[20] Nos seguintes trechos, Denise Ferreira da Silva (2022a) reflete sobre os alicerces instituídos pelo "sujeito universal" e sua "razão", responsáveis por desenvolver os pensamentos acerca dos direitos individuais de posse e partição. Primeira ela comenta o papel da universalidade da "razão" nisso: "O que encontro nos enunciados que constroem a razão como nomos universal, ou seja, como a lei (a vontade soberana), é a escrita do mundo das coisas, a fabricação da natureza como palco da exterioridade: o *plenum* passa a ser habitado por coisas em movimento, os corpos, que obedecem a forças ou poderes invisíveis que determinam como eles afetam e como são afetados por outros corpos. Isto é, o nomos universal apresenta uma concepção do universal como lei (regulação) e uma concepção do particular na qual as coisas não importam em si mesmas, mas sim como objetos da vontade exterior que regula ou controla seus movimentos [*affections*] Contudo, apesar de privilegiar a afetabilidade, a universalidade científica constrói as relações que observa nos fenômenos como feitos de uma força (restritiva ou reguladora) ordenadora universal, isto é, uma lei. Em outras palavras: na significação científica, a exterioridade rege dois postulados: (a) o enunciado que define o pensamento moderno, que diz que a razão é a soberana exterior e, portanto, universal, do mundo das coisas, e um atributo da mente do *homem*; e, consequentemente, (b) o enunciado que define o conhecimento científico, que diz que a natureza, a partir de então encarada como o próprio universo ordenado por uma força secular, é habitada por coisas afetáveis e exteriormente determinadas, ou seja, aquelas cujas mudanças (movimentações internas) e movimentos (movimentações externas) resultam dos atos soberanos da regente compartilhado por ambas. Apesar de confirmar a capacidade da mente de *conhecer com certeza*, da qual ela deriva por ser a única coisa existente que possui razão, mesmo se pudesse ter certeza apenas das causas de movimentos (internos e externos), a descoberta das leis da natureza marca o início do movimento de ascensão da razão universal que inaugura uma ameaça: a possibilidade, a partir de então, de que a ordem do mundo dos homens seja simplesmente um efeito de uma vontade (reguladora e restritiva) exterior" (Silva, 2022am, p. 142-143). Depois, a partir de John Locke, ela mostra a influência dos pensamentos de filósofo para o desenvolvimento dos direitos de propriedade de cada indivíduo. "Ao descrever esses atributos, que são universais porque o divino autor e regente os confere igualmente a todas as criaturas racionais, Locke introduz a noção de "indivíduo" como unidade moral básica - aquele ser que decide e age de acordo com a vontade divina, a qual, naquele momento, mantém-se como a única determinante moral, ou seja, a medida da virtude e da perfeição. Enfim, é porque sua ação é restringida somente pela vontade divina através da lei da "autopreservação" que a coisa pensante retém a autodeterminação. Contudo, nesse movimento, a noção de autodeterminação ganha outro significado. Pois, assim como a narrativa do nomos universal privilegia os determinantes de ação, a escrita da singularidade do homem demanda o enunciado de que a mente também possui poderes ativos, atributos que ela compartilha com o regente da natureza, a saber: a vontade e o entendimento. Esses atributos, de acordo com Locke, comprovam a liberdade do homem já que ele as usa juntamente com o seu poder e sua

ordenado" e seu "sujeito universal" atualiza-se no contemporâneo com a "fronteirização" (Mbembe, 2021).

Este pensamento do direito humano de posse da Terra, em função de demarcação e delimitação, é profundamente ligado com o que Achille Mbembe (2021) concebe como "fronteirização". Segundo Mbembe, a "fronteirização" não somente se atualiza no momento contemporâneo como também tem suas raízes nas colonizações dos continentes americano e africano. A Malásia de *Aqérat* (2017), da qual partem as reflexões de Cheryl Julia Lee (2020), é uma Malásia marcada pela "fronteirização" (Mbembe, 2021), que diz respeito aos processos pelo qual os poderes tornam certos espaços intransitáveis para certas pessoas:

> Na realidade, tudo nos remete à fronteira, marco zero da não relação e da negação da própria ideia de uma humanidade comum, de um planeta, o único que temos, que juntos compartilhamos e ao qual nos vincula nossa condição comum de passantes. Mas talvez fosse necessário, para ser bem exato, falar de "fronteirização" em vez de fronteiras.
>
> O que é, pois, "fronteirização" senão o processo pelo qual os poderes deste mundo continuamente convertem certos espaços em lugares intrasitáveis para determinadas categorias de pessoas? O que é senão a multiplicação consciente de espaços de perda e de luto, aonde as vidas de tantas pessoas consideradas indesejáveis chegam para serem destroçadas? O que é senão uma forma de travar a guerra contra inimigos cujos meios de vida e condições de sobrevivência foram arrasados anteriormente – o emprego de munições perfurantes à base de urânio e de armas proibidas como o fósforo branco; o bombardeio a alta altitude da infraestrutura básica; o coquetel de produtos químicos cancerígenos e radioativos depositados no solo e que contaminam o ar; a poeira tóxica nos escombros das cidades arrasadas, a poluição causada pela queima de petróleo? (Mbembe, 2021, p. 76-77)

---

capacidade de decidir (modelar e controlar), ou seja, de determinar, o curso de suas ações. Previsivelmente, a questão fundamental dessa ontologia social centra-se em entender por que a coisa autodeterminada se sujeita a um regente exterior, à "sociedade política"? Porque, Locke responde, ao reconhecer que um "indivíduo" pode desejar apropriar-se da vida, da liberdade e das posses de outrem – o que instituiria um "estado de guerra" que poderia levar a um "estado de escravidão", isto é, à condição de viver sob o poder absoluto de outro indivíduo –, os indivíduos entenderam a necessidade de criar uma regulação além da lei natural (divina). Estar livre "do poder arbitrário e absoluto é tão necessário quanto essencial à preservação do homem, a ponto dele não se distanciar dessa condição, a não ser através de algo que acabe simultaneamente com sua preservação e sua vida", por isso, ao decidir (livremente) pelo sacrifício de seu poder de executar a "lei de autopreservação", a coisa racional não faz mais do que seguir uma determinação divina; enfim, o corpo político [*body politic*] é consequência de atos livres, independentes e racionais, cujo objetivo é garantir, em vez de impedir, a autodeterminação. "Porque a lei, em sua verdadeira concepção", Locke argumenta, "não é tanto uma limitação, mas a direção de um agente livre e inteligente a perseguir seu interesse adequado, e não prescreve nada além do que o bem-estar geral dos que vivem sob a lei [...]; a finalidade da lei não é abolir ou conter, mas preservar e amplificar a liberdade. Em todas as situações de seres criados aptos à lei, onde não há lei, não há liberdade" (Silva, 2022a, p. 148-149).

A Malásia – onde convivem, ao mesmo tempo, constantes tentativas de recusar as significações de uma dominação chinesa e a busca por uma identidade malaia – também produz subjugações como o caso dos povos rohingya, presentes em *Aqérat* (2017), de Edmund Yeo. No sentido da fronteira entre Malásia e Tailândia ser, simultaneamente, o ponto de tráfico humano desses povos e sua possibilidade de fuga da perseguição do Estado de Myanmar. Esse cenário nos mostra as várias dimensões do que denominamos Sul Global, já que dentro de um próprio país do Sul Global, como a Malásia, observa-se a "fronteirização" que torna intransitável as terras malaias aos povos rohingya. Neste gesto é como se um país do Sul Global repetisse a violência sofrida por países colonizadores do Norte Global, no sentido de tornar as terras malaias um espaço de "não-relação" (Mbembe, 2021, p. 76) com os povos rohingya que passam a ser considerados como outros ameaçadores, o dissemelhante do povo malaio, uma população excedente e desnecessária à sociedade malasiana.

Aquille Mbembe (2021) acrescenta, ainda, uma outra camada às noções de fronteira no século XXI, tornando a discussão mais complexa. Dado que, na contemporaneidade, as fronteiras tornam-se móveis. "À era da *tomada de terras* na verdade se somou a era da *colocação em movimento* de fluxos de todos os tipos e da relativa desencarnação" (Mbembe, 2021, p. 155, grifos do autor). Mbembe não quer dizer que a fronteira perdeu sua materialidade, a terra continua sendo apropriada de diversas maneiras. Entretanto, "a matéria só tem eficácia em articulação com o movimento desmaterializado. É o caso do crédito e das moedas, que têm o globo inteiro como espaço de circulação. É um espaço supostamente sem limites" (Mbembe, 2021, p. 155). Portanto, num "regime do movimento desmaterializado, nenhuma fronteira é *a priori* intransponível. Basicamente, não existe mais fronteiras" (Mbembe, 2021, p. 155). Dentro desse contexto, os povos rohingya na Malásia são o outro ameaçador que, na lógica da "fronteirização" contemporânea, são também uma "humanidade excedente" (Mbembe, 2021, p. 158). Para essa "humanidade excedente" resta a triagem de um sistema econômico movido pelo capital, pela lógica do lucro, que avalia se seu corpo possui valor de mercado. Conforme essa lógica, a "humanidade excedente" é vista como dejeto:

> A fronteira, porém, é apenas a parte visível de dispositivos e instalações de maior monta, que surgiram em resposta à questão do que fazer com

> os fluxos de dejetos, isto é, com a *humanidade excedente*, cuja fração fugidia e errante – em vias de crescimento acelerado – representa apenas uma ínfima parcela. As fronteiras e outras instalações são também plataformas de supertriagem (Mbembe, 2021, p. 158)

Nesse sentido, o corpo rohingya passa a ser um "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021), que é o corpo racializado determinado enquanto um excesso, corpo composto de infinitas demarcações e partições consequentes a violências históricas sofridas e que resulta por compor "esses mundos do dejeto" (Mbembe, 2021, 158). "Ao contrário dos escravos, eles têm pouco valor agregado, seu valor de mercado é limitado" (Mbembe, 2021, p. 158). O caso do povo rohingya na Malásia expõe o "corpo-fronteira" discutido por Achille Mbembe (2021), no sentido que a circulação deste corpo está sempre sujeita às triagens dos Estados malaios, tailandeses e do crime organizado, que às vezes coopera com os próprios Estados (YI, 2015). "As operações de captura são, cada vez mais, terceirizadas para prestadores de serviços externos ou privados. A maioria deles é encarregada e assegurar o descarte em locais distantes. É o caso dos corpos enterrados e incinerados no deserto" (Mbembe, 2021, p. 158). A comunidade malaio-chinesa, conforme observada em Chew (2020) e Lee (2020), também não deixa de ser um "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021), já que são considerados eternamente como estrangeiros e tolerados até serem percebidos como ameaças (Lee, 2020, p. 14).



Figura 6. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017). Hui Ling abraça e acolhe a criança rohingya, no momento do filme que Hui Ling decide deixar o tráfico de pessoas e ajudar a criança refugiada.

Se a fronteira está no corpo, *Aqérat* (Malásia, 2017, dirigido por Edmund Yeo) é um filme que parte da "extremidade" (Mello, 2017b, 2008) duplamente: a primeira é a

"extremidade" do cinema abordado enquanto corpo. A segunda é a do "corpo-fronteira" que, simultaneamente, presentifica na Malásia contemporânea "seu histórico de migração e da porosidade de suas fronteiras nacionais devidas à sua localização geográfica" (Lee, 2020, p. 12)[21] [22]. Para isso, o filme de Edmund Yeo parte da impossibilidade de circulação experienciada pelas minorias, os refugiados rohingya e a população malaio-chinesa (a personagem Hui Ling). Afinal, uma das personagens, Hui Ling, resulta por viver uma experiência próxima à dos refugiados. "Assim como os refugiados rohingya, Hui Ling é uma mulher situada num ponto limítrofe: presa em uma aldeia rural na fronteira, ela espera que sua vida realmente comece enquanto junta dinheiro para uma futura mudança para Taiwan" (Lee, 2020, p. 15, tradução nossa)[23].

Antes de prosseguirmos é necessário, para esta análise, trazer um breve resumo de discussões a serem aprofundadas nos capítulos 2 e 5 desta tese. O longa-metragem de Edmund Yeo correlaciona-se com compreensões das teorias fenomenológicas contemporâneas do cinema, que compreendem o cinema e os elementos de sua linguagem enquanto corpo. Em outras palavras, são concepções contemporâneas de cinema que focam "na continuidade (e reversibilidade) entre as reações fisiológicas e afetivas do próprio corpo de uma pessoa e o que acontece na tela" (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 137), ao contrário das abordagens predominantes nos cinemas pós-modernos, modernos e clássicos "fundamentadas na suposição de uma distância ou separação entre filme e espectador, a abordagem fenomenológica destaca a interação, a continuidade e a transição entre os dois" (Elsaesser, Hagener, 2018, p. 137). Nesse sentido, Yeo deseja provocar uma experiência estética na "extremidade" (Mello, 2017b; 2008) da linguagem cinematográfica, pela inter-relação de corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador.

Por isso, os planos e enquadramentos explorados por Edmund Yeo são constantemente móveis, devido ao uso alternado entre câmera na mão e o *steady cam*. Não somente, eles fazem constantes movimentos de aproximação e distanciamento dos corpos

[21] Do original: "its history of migration and the porousness of its national borders owing to its geographical location" (Lee, 2020, p. 12)
[22] Julia Cheryl Lee (2020) observa isso no próprio título do filme, a palavra "aqérat", na língua rohingya, possui significado semelhante do termo arábe-islâmico, *akhirah*, que se refere ao pós-vida ou a vida após a morte.
[23] Do original: "Like the Rohingya refugees, Hui Ling is a woman on a threshold: stuck in a rural village on the border, she is waiting for her real life to begin as she saves up for an eventual move to Taiwan".

dos personagens, como também, ora e outra, produzem angulações que distorcem os corpos na imagem. Esses planos são articulados pela montagem segundo uma lógica do "intervalo" (Faucon, 2014), no sentido que, ao filme, interessa mais as relações entre planos e a dinâmica sensível propulsionada por essa relação, do que exclusivamente uma dinâmica de sentido atrelada a concatenação e encadeamento dos planos em função de um efeito contínuo e causal.

Em *Aqérat*, Hui Ling é uma mulher malaio-chinesa que vive em Kelantan, uma cidade próxima à fronteira da Tailândia com a Malásia. Ela divide apartamento com outra mulher malaio-chinesa, a qual nunca nos é falado o nome. Hui Ling trabalha como atendente e entregadora em um comércio local (um restaurante), e poupa seu salário para conseguir se mudar para Taiwan em busca de uma melhor qualidade de vida. Na primeira sequência do filme, acompanhamos a circulação de Hui Ling pela cidade de Kelantan: servindo pratos aos clientes (entre eles o dono de um mercado que a paquera), realizando entregas, auxiliando sua colega de quarto com seu treino de artes marciais e com sua maquiagem, trazendo compras para o apartamento e entregando o pedido à Pak Chu, o mestre de marionetes, dono do teatro de sombras (*wayang kulit*) e seu amigo. Julia Cheryl Lee (2020) observa que nesta primeira parte do filme o que predomina é o tédio do cotidiano de Hui Ling, presa ao seu entorno:

> Esse tédio é agravado pela relutância de Hui Ling em participar de sua realidade presente, em sua expectativa de uma "vida melhor": sua esfera de experiências significativas se limita ao seu entorno imediato, às suas interações sociais com sua colega de quarto e um velho mestre de marionetes. Ela também se mostra notavelmente alheia às atenções de seu pretendente, um homem que administra uma loja de conveniência próxima (Lee, 2020, p. 15 tradução nossa)[24]

Lee (2020) destaca, em sua leitura do cotidiano de Hui Ling, uma intenção do filme em dar concretude à uma sensação de morte e estagnação que permeia a personagem, no sentido de ela estar apenas existindo quase como uma morta-viva. "A sensação generalizada de estagnação no filme é intensificada pela justaposição do ritmo lento do "drama" pessoal de Hui Ling, marcado pelo aprisionamento, com a urgência do drama real da crise dos

[24] Do original: "This boredom is compounded by Hui Ling's reluctance to participate in her present reality, in her anticipation of a 'better life': her sphere of meaningful experience is limited to her immediate surroundings, her social interactions with her roommate and an old puppeteer. She is also notably oblivious to the attentions of her suitor, a man who runs a nearby convenience shop" (Lee, 2020, p. 15).

refugiados rohingya em segundo plano" (Lee, 2020, p. 16, tradução nossa)[25]. A autora acrescenta: "De fato, qualquer ação no filme se desenrola de maneira desconfortavelmente silenciosa, como se "contaminada" pela frieza que permeia a existência marginal de Hui Ling" (Lee, 2020, p. 16, tradução nossa)[26]. O que é uma interpretação bastante pertinente. Já que, ao acompanharmos a personagem fazendo entregas e interagindo com outras pessoas, a composição dos planos trabalha enquadramentos nos quais Hui Ling, ora bem próxima da câmera, ora bem distante da câmera, está sempre envolta em outros corpos que se fazem presentes a seu redor e chamam a nossa atenção. Em alguns momentos, à câmera faz breves desvios que desenquadram Hui Ling para mostrar gestos de algum outro corpo.



Figura 7. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017). Hui Ling trabalha no restaurante. Aqui, o fundo desfocado da imagem já desenha os limites, as fronteiras entre Hui Ling, solitária, e um casal de clientes.



Figura 8. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017). O movimento de câmera descentraliza de Hui Ling para um dos clientes, justamente o dono da loja de conveniência que olha para ela.

[25] Do original: "The pervasive sense of stasis in the film is enhanced by the juxtaposition of the plodding pace of Hui Ling's personal 'drama' of entrapment with the urgency of the real-life drama of the Rohingya refugee crisis in the background".
[26] Do original: "In fact, any action in the film unfolds in an uncomfortably muted way as if 'contaminated' by the deadness that permeates Hui Ling's borderline existence".

Nesta primeira sequência, há um plano que realiza quase um *travelling* lateral, acompanhando Hui Ling caminhar horizontalmente enquanto vemos ações cotidianas de alguns corpos que se encontram ao redor dela. O resultado desse trabalho entre corpo do filme e corpo no filme, faz de Hui Ling, ao mesmo tempo, ser e não ser um fantasma, um espírito, uma pessoa morta por presentificar, simultaneamente, a implicação do corpo da personagem com os corpos em seu entorno. O próprio filme alimentará essa movimentação de sentido em torno do corpo de Hui Ling quando Wei, um enfermeiro, jura que ela é a irmã de uma antiga paixão dele (como se estivesse diante de uma pessoa reencarnada). Nesse movimento quase horizontal de Hui Ling, o limiar entre ela e os outros corpos está demarcado, ao mesmo tempo que dissolvido. Ela parece se mover como se destacada em relação aos outros corpos. Contudo, a movimentação da câmera também a aproxima dos corpos distantes, ao redimensionar o enquadramento. A brincadeira do corpo da câmera, com as distâncias e aproximações dos corpos no campo da imagem, que desenham e dissolvem limiares estão, também, corporificando a demarcação e dissolução de fronteiras. As fronteiras móveis, em suas qualidades positivas e negativas, mortais e vitais.



Figura 9. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017). Hui Ling e a câmera movimentam-se quase horizontalmente, como se destacados do seu entorno.

É o caso, ademais, de outro momento no filme no qual o dono da loja de conveniência é primeiramente mostrado, num plano geral, através da tela protetora da janela. Contudo, o movimento da câmera sai de uma direção horizontal, acompanhando Hui Ling, para uma direção na diagonal, que aproxima Hui Ling do dono da loja (num plano médio de enquadramento em conjunto). Esse redimensionamento dissolve a fronteira entre Hui Ling e o dono da loja, que a presenteia com produtos (num gesto carinhoso). Ela agradece e deixa a loja, saindo de quadro. A câmera, então, gira no seu próprio eixo, e mostra novamente a janela protegida pela tela. Através da janela vemos Hui Ling indo embora e o dono da loja aproximando-se da janela e segurando a tela, barrado pela fronteira da janela.

Figura 10. Acesso para a sequência analisada de *Aqérat* (2017).



Figuras 11, 12 e 13. Frames de *Aqérat* (Malásia, 2017). As fronteiras fazem e se desfazem nas interações entre Hui Ling e o dono da loja de conveniência.



Figuras 14 e 15. Frames de *Aqérat* (Malásia, 2017). Os planos e contraplanos das interações entre Wei e Qi Qi estão, ao mesmo tempo, próximos e separados.

Tal procedimento no filme se dá por diferentes modos, inclusive por relações de foco e desfoque da imagem. Ou, até pelo uso de planos e contraplanos, como no diálogo entre o enfermeiro Wei e Qi Qi, no qual seus respectivos close-ups colocam os dois próximos e distantes, ao mesmo tempo, como se houvesse uma barreira de vidro separando seus corpos (algo que é reforçado pela cerca desfocada que texturiza a imagem).

Mais adiante no filme, vemos Hui Ling adentrar seu apartamento e se deparar com uma cena de violência doméstica, a mulher malaio-chinesa com quem divide o apartamento

foi agredida pelo seu namorado. Hui Ling anda pelo apartamento fazendo algumas perguntas e tentando conversar com a colega, enquanto ela se maquia. A movimentação de Hui Ling é articulada pela montagem entre planos diferentes, nos quais ora ela fica bem próxima da câmera, ora se afasta para um ponto mais distante dentro do enquadramento ou saindo dele. Porém, nos três planos, Hui Ling está sempre posicionada atrás de sua colega de quarto, a uma certa distância de seu corpo. Como nas outras sequências, Hui Ling é posicionada, ao mesmo tempo, dentro e fora de quadro. A colega de quarto raramente responde Hui Ling, sem olhar diretamente para ela. A articulação dos planos e suas composições já provocam estranheza em razão de nos levarem a questionar se a colega de quarto realmente está vendo Hui Ling. Novamente, o corpo da câmera demarca e dissolve as fronteiras.

Quando a colega de quarto sai, Hui Ling a acompanha, e um corte nos leva diretamente a uma espécie de bar/balada, com muitas luzes coloridas. Vemos a colega de quarto, parada, olhando para alguma direção; depois vemos Hui Ling no mesmo local, passando pelas mesas e entre os frequentadores da balada. As duas são separadas por planos-sequência diferentes, que não as localizam compartilhando o mesmo quadro, embora estejam no mesmo lugar. A articulação dos planos e suas composições, também nessa sequência, volta a produzir certa estranheza e nos leva a questionar se Hui Ling habitaria, em vez do plano material, um plano espiritual. A articulação do filme intensifica esse estranhamento quando vemos a colega de quarto flertando com um homem e recebendo dinheiro dele; os dois começam a se beijar e Hui Ling se aproxima, ficando bem perto dos corpos dos dois – que ainda assim parecem não a perceber. O enquadramento nesse momento fica bem próximo dos corpos do casal, ao mesmo tempo que conseguimos ver Hui Ling atrás deles, observando-os. Outra vez, o corpo da câmera demarca e dissolve as fronteiras.

Figura 16. Acesso para a sequência comentada de *Aqérat* (Malásia, 2017).

O desenho de som, nesta sequência, reforça o estranhamento por meio de notas que remetem à ruídos de objetos caindo e colidindo contra alguma superfície. É um som que traz impacto, o peso do choque da queda de um corpo. Que lembra, às vezes, moedas depositadas em algum caixa. Esta sonoridade predomina e não ouvimos o que os lábios dos corpos na balada falam, apenas seus movimentos.

Depois dessa sequência, Hui Ling tem seu apartamento invadido e roubado, incluindo sua poupança. A partir daí, a situação dos refugiados rohingya, até então presente apenas pelo fora de campo, é materializada no campo da imagem à medida que Hui Ling entra para o tráfico humano na intenção de recuperar o dinheiro roubado. O tráfico de pessoas passa a integrar o cotidiano de Hui Ling. Mas, num dado momento, ela decide impedir que uma criança rohingya seja tomada pelos traficantes. Essa decisão torna a circulação de Hui Ling por Kelantan ainda mais complicada, pois agora ela é uma mulher malaio-chinesa associada ao tráfico de pessoas, ao mesmo tempo que passa a ser alvo dos traficantes. Nesse ponto do filme, Hui Ling encontra com Wei, o enfermeiro que a ajuda a esconder a criança rohingya dos traficantes.

Ao cuidar das feridas de Hui Ling, Wei comenta sobre uma antiga paciente, muito parecida com ela, a qual ele nunca viu o rosto. Wei diz: “Anos atrás, havia uma garota... eu, na verdade, nunca cheguei a ver seu rosto. Mesmo assim, eu penso bastante nela”. Hui Ling responde: “E agora você pensa que eu realmente sou ela?”. *Aqérat*, então, descentraliza-se de acompanhar Hui Ling para adentrar em fragmentos da memória de Wei e seu relacionamento com Qi Qi, a irmã da paciente sem rosto. Nunca fica definido exatamente se Hui Ling realmente seria a paciente sem rosto ou se Wei estaria apaixonado por Qi Qi ou pela paciente. Ou, ainda, qual das duas mulheres Wei enxerga em Hui Ling, como se esta fosse uma reencarnação delas? A memória de Wei, que toma conta do filme, é apenas uma das várias descentralizações narrativas que o filme operará a partir daí, pois, dentro da própria memória de Wei, acompanhamos vários personagens diferentes e seus relatos: Wei (que conta a história da vila de seus avós antes localizada próxima ao hospital), Qi Qi e sua irmã (que retornarão a Singapura após o tratamento daquela), o colega de trabalho de Wei (que é pretendente de uma mulher rohingya e teme pela morte dela).

Da memória de Wei, retornamos ao presente, no qual Wei e Hui Ling tentam despistar os traficantes. Contudo, em meio às fugas de Wei e Hui Ling, o filme passa a transitar indeterminadamente entre passado, presente e futuro como se Wei e Hui Ling virassem espíritos que agissem em diferentes tempos. Inclusive, criando um futuro no qual conseguem elaborar uma manobra para a criança rohingya escapar do tráfico. Fica a dúvida se Wei, Hui Ling e a criança rohingya estão mortos ou não. Qual é a linha temporal verdadeira? Não interessa ao filme responder.

> A imobilidade das personagens de Yeo constitui um duro contraponto ao seu desejo comum de se moverem (para a frente, em direção a, para longe de) – e ao desespero que advém da sua incapacidade de o fazerem, o que as impulsiona ainda mais à ação. A sua falta de mobilidade reforça as fronteiras literais e figurativas traçadas entre indivíduos, comunidades e países. Também as fixa como imutáveis, mesmo que estas fronteiras estejam, paradoxalmente, a ser traçadas e redesenhadas à sua volta. Ao colocá-las na fronteira física entre a Tailândia e a Malásia, Yeo encena a forma como são forçadas a oscilar entre a vida e a morte, a moralidade e a imoralidade, o aprisionamento e a fuga, como resultado de viverem uma experiência limite que não têm meios de negociar, dado que lhes é negada a trajetória futura da mobilidade (Lee, 2020, p. 16-17, tradução nossa)[27].



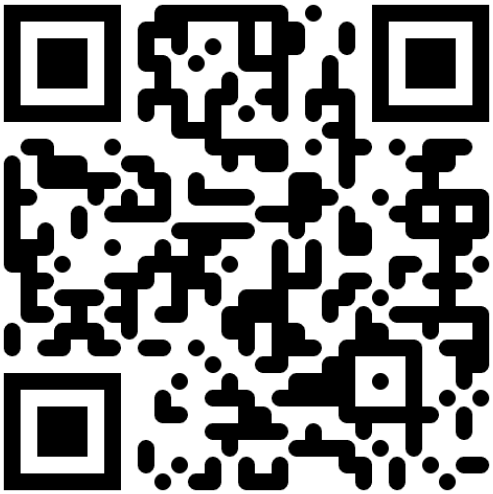


Figura 17 e 18. Acesso às últimas sequências analisadas de *Aqérat* (Malásia, 2017).

[27] Do original: “The immobility of Yeo’s characters is a harsh counterpoint to their shared desire to move (on, towards, away from) – and to the desperation that stems from their failure to do so, which further compels action. Their lack of mobility reinforces the literal and figurative borders drawn between individuals, communities, and countries. It also sets them in stone, even as these borders are paradoxically being drawn and redrawn around them. Placing them on the (17) physical Thai-Malaysia border, Yeo enacts the way in which they are forced to teeter between life and death, morality and immorality, entrapment and escape as a result of living through a limit-experience that they have no means of negotiating, given that they are denied the futural trajectory of mobility”

Aqérat deseja, em sua experiência estética, implicar o corpo do observador com o "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021) de Hui Ling, que pertence e não pertence ao mundo. Hui Ling tem seu "corpo-fronteira", conforme circula pelos espaços ao longo do filme, "dobrado em várias camadas" e carrega na sua carne "a memória de partições e subdivisões e todo tipo" (Mbembe, 2021, p. 157): vai de uma presença fantasmagórica invisível aos outros, passando por uma força gravitacional que puxa o corpo de Wei e suas memórias, até uma força que interfere na entrada e na saída de corpos na fronteira entre Malásia e Tailândia. Na memória de Wei, o corpo de Hui Ling parece transformar-se em Qi Qi e na sua irmã, a paciente sem rosto. A própria paciente de Wei, enfaixada, sem rosto, marcada por queimaduras e gazes, parece presentificar o próprio "corpo-fronteira", particionado e subdividido.



Figura 19. Frame de *Aqérat* (Malásia, 2017). A própria paciente de Wei, enfaixada, sem rosto, marcada por queimaduras e gazes, parece presentificar o próprio "corpo-fronteira", particionado e subdividido

O interessante dos constantes movimentos de aproximação e distanciamento da câmera, em Aqérat, está nos modos do plano e seu enquadramento redimensionar constantemente o espaço, aproximando e distanciando os corpos, comprimindo e expandindo o espaço e, nessa constante circulação, demarcando e dissolvendo as fronteiras entre eles. A montagem que articula os planos, nesse caso, está em função de nos tornar corpórea a essa circulação dos corpos responsável por, paradoxalmente, dissolver e estabelecer fronteiras, abrir espaços de relação e não-relação.

Hui Ling, ao longo de sua circulação por Kelantan, tanto afirma seu "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021) quanto o ressignifica. Quando *Aqérat* afirma o "corpo-fronteira" de Hui Ling, de Wei e da criança rohingya, ele presentifica as experiências negativas e devastadoras das fronteiras móveis no contemporâneo, ao reforçar "as fronteiras literais e figurativas traçadas entre indivíduos, comunidades e países" (Lee, 2020, p. 16) que tornam os espaços intransitáveis. Isso se evidencia pelos gestos que se perdem no plano, quando a câmera descentraliza para um personagem isolado: o dono da loja de conveniência que paquera Hui Ling, a paciente de Wei que o observa carinhosamente, mas que não são notados por quem eles olham (aqueles que se encontram no fora de campo, separados pela fronteira do quadro). Temos aí a presença da não-relação. O evidenciar da imutabilidade das fronteiras, "mesmo que estas fronteiras estejam, paradoxalmente, a ser traçadas e redesenhadas à sua volta" (Lee, 2020, p. 16). Nesse sentido, os espaços de morte e não-relação erigidos pelas fronteiras que forçam os corpos racializados a "oscilar entre a vida e a morte, a moralidade e a imoralidade, o aprisionamento e a fuga, como resultado de viverem uma experiência limite que não têm meios de negociar, dado que lhes é negada a trajetória futura da mobilidade" (Lee, 2020, p. 17).

No entanto, quando *Aqérat* ressignifica o "corpo-fronteira" de seus personagens, ele presentifica a dissolução das fronteiras e emergência das relações. Ele traz a porosidade das fronteiras malaias e seu histórico de imigração e coexistência entre diversas culturas: os templos, os restaurantes, as estradas, as densas florestas, o teatro de sombras (*wayang kulit*). São os momentos nos quais o filme articula seus planos de modo a produzir imagens que chamam a atenção para a performance ao redor de Hui Ling – e para as mudanças de enquadramento entre um plano e outro, que reconfiguram o espaço no qual ela circula e com o qual está implicada. Pois o filme explicita a relação inerente de Hui Ling com os corpos a seu redor – em outras palavras, a implicação da personagem com o que circula em torno dela. Nesses momentos, Hui Ling fulgura sua presença e existência com seu entorno, deixando de ser o "dejeto" que caracteriza o "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021).

O filme, por meio desse procedimento, vai trazendo diferentes camadas implicadas com o corpo de Hui Ling, devastadoras e empoderadoras, como sua invisibilidade em meio ao fluxo da cidade onde vive (como se pertencesse e não pertencesse ao local no qual habita), ao mesmo tempo que, para Wei, ela se evidencia como o retorno de alguém do passado (sendo um centro gravitacional que puxa a presença de Wei para os planos do filme); já para o crime

organizado, ela é um agente que dinamiza a exploração ilegal de imigrantes. Temos, na linguagem cinematográfica de *Aqérat*, um tensionamento dos regimes de representação da imagem cinematográfica por regimes de presença que conduzem o observador a experienciar, em seu corpo, dimensões relacionais da implicação.

1.2.4 Aqérat (Malásia, 2017) e diversidade nos cinemas do Sul Global

Entender a diversidade dos cinemas do Sul Global é compreendê-la através de relações que partem de seu próprio "caos", "errância" e "opacidade", conforme a perspectiva de diversidade em Édouard Glissant (2021, 2024). Assim, pensamos a diversidade a partir da "poética da relação", ou seja, da compreensão de que identidades e culturas não existem isoladamente, mas se constituem precisamente por meio de encontros, trocas e empréstimos. A diversidade, portanto, emerge não como um dado estático, mas como um processo dinâmico de criação contínua através do contato entre diferenças.

Glissant (2021), a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, adota a concepção de rizoma para pensar a "errância". A raiz, única, "é um tronco que toma tudo para si, matando o que está ao redor" (Glissant, 2021, p. 34). O rizoma, opostamente, é uma raiz ramificada, "distribuída em redes na terra ou no ar, sem que nenhum tronco intervenha como um predador irremediável" (Glissant, 2021, p. 34). O rizoma mantém a questão do enraizamento (uma identidade), não sendo uma raiz totalitária (isto é, uma identidade que não se impõe às outras e nem se dissolve entre elas). "O pensamento do rizoma estaria no princípio do que eu chamo de poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação com o Outro" (Glissant, 2021, p. 34).

A "errância" caminha junto com a "poética da relação". Para situar a "errância", Glissant (2021) contrapõe o "nomadismo circular" e o "nomadismo em flecha". O primeiro "desvia à medida que partes do território se esgotam, sua função é de garantir, com essa circularidade, a sobrevivência de um grupo (...), todos movidos por um determinado movimento do qual nem a audácia nem a agressão fazem parte" (Glissant, 2021, p. 35). O autor situa nesse nomadismo as comunidades aruanques no Caribe e agricultores que circulam de fazenda em fazenda, entre outros exemplos. O segundo, o "nomadismo em flecha", diz respeito aos povos que desejam se projetar absolutamente

sobre outros. São os casos dos invasores “que tem como objetivo conquistar as terras por meio do extermínio de seus ocupantes” (Glissant, 2021, p. 35). Nele, Glissant situa os povos dominadores e conquistadores como os hunos e os espanhóis, que colonizaram territórios do continente americano. “O nomadismo em flecha é um desejo devastador de sedentarismo” (Glissant, 2021, p. 35).

A “errância” não visa estabelecer determinações ao outro. Quando se dirige ao encontro do outro, o errante não pretende fixar significações sobre o corpo outro. Não é uma ação conquistadora, determinadora de pólos e metrópoles. Com os “cinemas das espirais do tempo” e os “cinemas das implicações dos corpos” desejamos estabelecer relações errantes entre filmes de diferentes culturas (África e Sudeste Asiáticos), sem aniquilar suas identidades numa amálgama apropriadora. Do mesmo modo, não realizamos essa intersecção negando nosso lugar de fala (privilegiado, branco e homem cisgênero), mas relacionando com as “opacidades” do outro sem desejar interpretá-las, que remetem ao que nossa posição nunca poderá compreender daquele corpo outro e sua experiência.

> A errância não decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado) – não é um ato determina-do de recusa nem uma pulsão incontrolada de abandono. [...]. Esta é mesmo a imagem do rizoma, que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação. Isso porque o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz. O dito da errância é o da Relação (Glissant, 2021, p. 42).

Os “cinemas das espirais do tempo” e os “cinemas das implicações dos corpos” lançam-se no Sul Global sem a intenção de fixar generalizações e constatações, reivindicando sentido e finalidade entre suas regiões e países. O errante, “que não é mais o viajante nem o descobridor nem conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe de antemão que nunca o conseguirá – e que é aí que se encontra a beleza ameaçada do mundo” (Glissant, 2021, p. 44). Por isso optamos por partir das tensões políticas de Angola e Malásia neste primeiro capítulo, no intuito de compreender as relações entre diferentes países do Sul Global por meio de seu próprio “caos-mundo” (Glissant, 2024).

> Chamo de Caos-Mundo o choque atual de tantas culturas que se inflamam, se desprezam, desaparecem e, contudo, subsistem, se aplacam ou se transformam, lentamente ou com velocidade fulminante: esses lampejos, essas explosões cujo princípio e cuja economia mal começamos a apreender e cujo ímpeto não temos como prever. O Todo-Mundo, que é totalizante, não (nos) é total.
>
> E chamo de Poética da Relação essa possibilidade do imaginário que nos leva a conceber a globalidade inabarcável de um tal Caos-Mundo, ao mesmo tempo que nos permite vê-lo em algum detalhe e, sobretudo, de nele cavar o nosso lugar, insondável e irreversível. O imaginário não é o sonho, tampouco o vazio da ilusão (Glissant, 2024, p. 19)

Para que nos aproximemos de uma compreensão da diversidade nos cinemas do Sul Global sem cair nas significações subjugadoras de um eixo hegemônico, e de um mundo no qual as implicações entre os seres se apresentem de forma recíproca, sem negar cada potência, é preciso que nos relacionemos com sua presença que invoca "o choque atual de tantas culturas que se inflamam, se desprezam, desaparecem e, contudo, subsistem, se aplacam ou se transformam, lentamente ou com velocidade fulminante" (Glissant, 2024, p. 19). Esse mundo caótico e "inabarcável" dos cinemas do Sul Global no século XXI pode nos oferecer caminhos para ressignificar as imagens de morte produzidas ou herdadas pelos atos violentos de um Norte Global hegemônico e, consequentemente, produzir "outras imagens de mundo" (Mello, 2024c).

Abordarmos o longa-metragem de Edmund Yeo nesta parte da tese, porque ele expõe muitos dos elementos presentes nos conceitos operacionais de "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos" que propomos nesta tese, tal como as durações diversas que instauram temporalidades outras, responsáveis por tensionarem o tempo cronológico e linear. Essas temporalidades não estão relacionadas às concepções ocidentais de tempo, mas sim ligadas aos saberes ancestrais; são, portanto, concepções de tempo fundadas na ancestralidade – e não somente: a experiência estética aberta à indeterminação dá espaço à mobilização de afetos e sensações responsáveis por potencializar uma experiência sensória da obra cinematográfica. Essa experiência, condizente com uma confluência do corpo no filme, do corpo do filme e do corpo do observador, é tão necessária para a instauração de temporalidades outras quanto para a implicação dos corpos.

Nas próximas seções, abriremos as discussões pertinentes a todos esses elementos que presentificam os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos

corpos". Esses cinemas deslocam nossa posição de um cinema da indústria estadunidense-europeia para um cinema da cultura e ressignificam aspectos de uma razão branca, patriarcal e hegemônica ao trazer diferentes camadas do Sul Global que acontecem nas zonas fronteiriças, nas "extremidades" (Mello, 2008; 2017b).

É também por esse motivo que inserimos, neste capítulo, a fala de Fradique. *Ar condicionado* (Angola, 2020) é um dos filmes que ajudam a fundamentar o conceito operacional de "cinemas das espirais do tempo", que introduziremos aos poucos nos capítulos 2 e 3. Apesar de *Ar condicionado* apresentar uma narrativa contínua e progressiva, seus planos são contaminados por outra temporalidade, que, instaurada subitamente no plano apresentado a nós, observadores, presentifica tanto nas imagens do filme quanto no corpo do observador a experienciação de uma temporalidade não linear. Nesse sentido, estamos falando de uma desconstrução do tempo cronológico operada pelos "cinemas das espirais do tempo" – conceito fundamentado em Leda Maria Martins (2021). Para isso, aprofundaremos na próxima seção as questões referentes às temporalidades tensionadas no cinema que contribuem para descentralizar a perspectiva de um cinema hegemônico de cunho industrial para um cinema da cultura.

No exemplo de *Aqérat* (Malásia, 2017), temos o corpo de Hui Ling que, ao implicar-se com os corpos que estão em seu entorno, traz diferentes camadas das instabilidades políticas nas relações fronteiriças entre Malásia e Tailândia referentes às circulações ilegais de corpos entre os dois países, ligadas ao crime organizado do tráfico de pessoas. Porém, ao mesmo tempo, traz consigo a possível fabulação ou lembrança de Wei, que reflete e presentifica os laços culturais da fronteira entre a Malásia e o nordeste da Tailândia. Como veremos em seções posteriores, a implicação do corpo de Hui Ling e de outros personagens não é exatamente uma representação da fronteira Malásia-Tailândia, mas personagens que implicam o corpo do observador com o mundo, não mantendo uma relação distante entre observador e filme ("cinemas das implicações dos corpos"). Essa correlação corporifica, através da experiência estética, a vida na Terra como um território compartilhado por diferentes existências e suas particularidades que não se anulam – as relações de reconhecimento mútuo, de "copertença" (Mbembe, 2021, p. 72). E nos fazem repensar a "inversão da democracia" (Mbembe, 2020, p. 71) no contemporâneo, que a utiliza como uma tecnologia bélica de governo em função da

aniquilação, para pensar a democracia como uma “comunidade de vida” (Mbembe, 2025, p. 12).

CAPÍTULO 2
CINEMAS DO SUL GLOBAL
EM SUAS EXPERIÊNCIAS A PARTIR DE TEMPORALIDADES TENSIONADAS:
ESTUDOS EM *AR CONDICIONADO* (ANGOLA, 2020)

No cinema, temporalidades outras que tensionam o tempo cronológico se fazem presentes por diversas vias, desde o cinema clássico até o cinema contemporâneo do século XXI. A temporalidade experienciada pelos corpos dos observadores no cinema está ligada às estruturas analógicas ou digitais dos aparatos cinematográficos responsáveis por produzir as imagens em movimento, como também à própria experiência estética provocada pelas diversas maneiras de um filme, através da montagem, articular planos e enquadramentos que trabalham imagens e sons.

Entretanto, neste capítulo, nosso foco se concentra nos tensionamentos da temporalidade progressiva e linear da concepção cronológica de tempo no cinema contemporâneo do século XXI. Os cinemas contemporâneos encontraram, no tensionamento do tempo cronológico, inúmeros caminhos possíveis para explorar proposições estéticas que remam contra a corrente predominante nos cinemas hegemônicos moldados conforme o cinema comercial, voltado ao entretenimento, localizado no eixo Estados Unidos-Europa. Os cinemas dissidentes da estética hegemônica mostram, a partir de meados dos anos 2000, filmes cujas narrativas reinscrevem a linguagem do cinema ao provocar experiências estéticas predominantemente sensoriais, cujas temporalidades chamam a atenção pelo seu ritmo (dito) mais lento – devido ao rompimento com as estruturas de uma narratividade relacionada à estética clássica do cinema.

Essas temporalidades outras, de ritmo mais lento e que permitem uma intensificação da experiência sensorial cinematográfica, são consideradas tensionadas, pois deslocam a obra cinematográfica do efeito contínuo do tempo cronológico, progressivo e linear – isto é, abrem o filme para a instauração de temporalidades outras, não progressivas, não lineares e não associadas a uma seta do tempo que aponta sempre para o futuro. São temporalidades intensivas, suspensas, curvilíneas, cíclicas, espiralares, presentes em filmes ao redor do mundo. Refletir sobre esse panorama acerca das temporalidades tensionadas no cinema contemporâneo contribui para uma primeira introdução de nossa prática teórica do cinema com o conceito operacional de “cinemas das espirais do tempo” a partir de produções da América Latina, de África e do Sudeste Asiático que reinscrevem a linguagem do cinema segundo um cinema da cultura.

Para melhor contextualizar esse percurso dos anos 2000 até o momento atual e situar os "cinemas das espirais do tempo" nos países do Sul Global, veremos diferentes discussões que compõem o que chamamos de temporalidades tensionadas no cinema. Primeiro, apresentaremos o que compreendemos por tempo cronológico e sua associação com a estética clássica cinematográfica. Depois, veremos uma série de compreensões sobre cinemas contemporâneos no século XXI que contribuem para a instauração de temporalidades outras na linguagem cinematográfica. São as estéticas contemporâneas do cinema que privilegiam o corpo e a sensorialidade por meio de "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014), que se desdobram no "cinema de fluxo" (Oliveira Júnior, 2014) com o "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022), o "tempo intensivo" (Virilio, 2002) e o "regime expressivo de atrações" (Baltar, 2023). Desse modo, ao final deste capítulo, proporemos a relação entre as temporalidades tensionadas no cinema e o conceito operacional de "cinemas das espirais do tempo".

2.1 "Tempo cronológico": rumo às temporalidades tensionadas no cinema

A ideia de cinema, tal qual chega ao imaginário da maioria das pessoas – uma sala de exibição reproduzindo o filme em uma grande tela ou pelas telas de nossos aparelhos digitais em diversos ambientes –, passou por um longo processo para esconder de nossos olhos o fato de que assistimos a uma sequência de imagens fixas.

> Todo o problema da restituição do movimento no cinema está na busca da diferença justa entre um fotograma e outro. A película cinematográfica é composta de milhares de fotogramas fixos diferentes uns dos outros, que por sua vez são projetados individualmente numa tela branca, separados todavia por intervalos negros que correspondem ao tempo de arraste da película para a posição de projeção de cada novo fotograma. Que poderia haver de mais descontínuo do que uma sequência de imagens fixas diferentes, separadas por intervalos vazios que ocupam justamente os deslocamentos suprimidos?. (Machado, 1997, p. 21)

O cinema é descontínuo em sua natureza, conforme vemos em Arlindo Machado (1997). Da forma como o conhecemos, apagou os traços dessa descontinuidade que, às vezes, ainda é resgatada por alguns caminhos estéticos dos filmes. A narrativa do cinema, desde seus primeiros experimentos em 1895, empenhou-se em criar um efeito de

continuidade entre as imagens, linearizando as ações entre uma imagem e outra para que parecessem contínuas para os observadores. A partir de 1906-1907¸ quando o cinema se aproxima cada vez mais da "montagem invisível" do cinema clássico (cujo ápice está nas décadas de 1940 e 1950), os filmes conseguem tocar o nível de transparência necessário para nos causar o efeito de estarmos diante da ação em si, e não dos fotogramas que compõem o filme.

> Ora, o objetivo principal do dispositivo cinematográfico é produzir um efeito de continuidade sobre uma sequência de imagens descontínuas. Para isso, é preciso saber escolher a diferença mínima entre as imagens, capaz de simular um deslocamento (um movimento) sem que a descontinuidade estrutural seja notada. O cinema, como assegura Jean-Louis Baudry (1970, p. 4), baseia-se na diferença negada: a diferença é necessária para a sua existência, mas ele vive paradoxalmente de sua negação. (Machado, 1997, p. 21)

O tempo ordenador de Chronos, conforme interpretação de Leda Maria Martins (2021), relaciona-se com esse efeito de continuidade que lineariza as ações dramáticas da narrativa e ordena a temporalidade em uma sequência bem definida e linear de passado, presente e futuro.

De modo análogo à trajetória do cinema, as narrativas míticas gregas responsáveis por fundamentar as concepções ocidentais de tempo partem de um tempo indeterminado e caótico que passa a ser definido e ordenado. "Nelas se instalam tanto o império do tempo indistinto não partido do caos ôntico, o tempo sem tempo da criação e infância do cosmos, do qual as divindades emergem, quanto sua subsequente ruptura e partição nas quais predominam as cronologias e todas as suas flexões" (Martins, 2021, p. 24).

Com Leda Maria Martins (2021), observamos que o tempo de Chronos, divindade da qual se origina a palavra cronológico, é o tempo linear, progressivo, que ordena eventos sucessivos "em uma forma sequencial determinada" (Martins, 2021, p. 24). A ordenação do tempo cronológico permite mensurar, saber as distâncias entre passado e presente, presente e futuro, antes e depois. A mensuração é possível na medida em que a lógica de Chronos divide o tempo em antes e depois; é um tempo da partição. Por isso, o tempo cronológico é associado ao calendário por seu aspecto de sucessão de eventos, de um presente que está em função de um passado e de um futuro que é medido, como previsão ou destinação, a partir do presente.

> Na narração da formação cósmica e teogônica de Hesíodo, por exemplo, emergem os estágios de formação da noção ocidental da temporalidade. De um caos-tempo indeterminado, não medível ou capturável em qualquer sequência, ordem ou linearidade, emerge Chronos, instituindo uma geração ordenada, consecutiva, mensurável e progressiva, de certa maneira identificável em uma forma caleidoscópica do simbólico, instituído como convenção por um calendário de sucessões das divindades, já agora organizadas em uma forma sequencial determinada, protegida das atemporais formas e formações do caos. (Martins, 2021, p. 24)

Quando pensamos nas estéticas cinematográficas clássicas e suas ressignificações nos cinemas moderno, pós-moderno e contemporâneo, que constroem uma narratividade pautada nos princípios dramatúrgicos aristotélicos – dos quais deriva a estrutura da jornada do herói –, é a lógica ocidental que está refletida nessa linguagem cinematográfica e orienta seus modos de articular planos e enquadramentos para construir uma narrativa.[28]

> Chronos, no Ocidente, inaugura assim uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalam e se instituem simultaneamente com a fixação mesma das ideias de passado, presente e futuro. (Martins, 2021, p. 24)

O tempo cronológico, aquele da ordenação linear destacado por Leda Maria Martins, encontra semelhanças com princípios da estética clássica do cinema, cujas articulações de montagem, através de planos e seus respectivos enquadramentos, linearizam diversos fragmentos de imagens e suas durações, determinando uma "temporalidade-calendário" norteada pela seta que aponta para a direção futura. Essas articulações produzem, em cada plano, imagens que se encadeiam em um todo, que estão concatenadas, portanto, "a um encadeamento cronológico e/ou actancial" (Gonçalves, 2014, p. 23); ou seja, imagens e sons são ordenados determinando momentos da narrativa, como Leda Maria Martins aponta nas funções ordenadoras de Chronos, em "agora e antes, em hoje e amanhã" (Martins, 2021, p. 24). Falamos de uma ordenação de imagens e sons que visa instituir "uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições"

[28] Devemos compreender que esse cinema de estética clássica visa linearizar ou ordenar o filme conforme uma narratividade atrelada a uma seta do tempo que aponta para frente, em uma sequência nítida de presente, passado e futuro. Portanto, reflete a ordenação representada por Chronos, presente em um contexto cinematográfico que abarca desde Griffith até as vanguardas dos anos 1920 e todo um conjunto muito diverso de filmes que precedem o cinema moderno dos anos 1960.

(Martins, 2021, p. 24) que determinam os momentos que compõem o passado, o presente e o futuro da narrativa nitidamente aos olhos do observador.

> Contrário de seu pai, Urano, tempo sem temporalidade, sem distinção de antes e depois, Chronos, na mitologia grega, é o tempo da partição, o tempo que se divide em agora e antes, em hoje e amanhã, em instantes e devires, abrindo caminho para a ascensão de Zeus, seu sucessor-usurpador, seu amanhã, mas que continua a ser também seu passado ôntico. Zeus, assim como o futuro, substitui o hoje, o presente temporário e provisório, inaugurado por seu pai, Chronos, o pai dos tempos, impondo sua tirania no Ocidente. (Martins, 2021, p. 24-25)

Embora saibamos que a imagem em movimento a que nós, observadores, estamos assistindo é regida por uma temporalidade cronológica, a temporalidade que experienciamos no cinema é provocada por uma articulação de planos pela montagem, que pode gerar a experiência estética de um tempo linear ou não linear. Ou seja, a articulação da montagem no cinema pode produzir tanto um efeito de continuidade das ações que observamos quanto um efeito de descontinuidade. Esta descontinuidade está na própria natureza das imagens em movimento, como vimos em Arlindo Machado (1997, p. 21): "o objetivo principal do dispositivo cinematográfico é produzir um efeito de continuidade sobre uma sequência de imagens descontínuas". Para essa ordenação, a articulação de imagens e sons pela montagem exerce uma função importante: são os cinemas de estética clássica cujas imagens se relacionam aos regimes da "imagem-movimento", teorizada por Gilles Deleuze (1983) e estudada por Jorge Vasconcellos (2006), e que se apoiaram na montagem para desenvolver a narratividade no cinema.

> Com a articulação das várias possibilidades das imagens-movimento, que se organizaram na esteira de uma certa gramática cinematográfica, constituiu-se a essência do cinema narrativo. Essa articulação de imagens, das imagens-movimento, ganha sentido na montagem. É com esta que o conjunto pode indicar a continuidade de uma história, o perfil de um personagem e o desencadear de ações e reações das sequências. Essa é uma das três características mais marcantes do cinema, que se tornou narrativo com a montagem. (Vasconcellos, 2006, p. 60)

O cronológico no cinema é abordado nesta tese, portanto, segundo a leitura de Leda Maria Martins (2021): compreendido no sentido de gesto que particiona e ordena o tempo, separa passado, presente e futuro em diferentes instâncias e, em resumo, lineariza a noção de tempo segundo uma linha reta em direção ao futuro. Os cinemas alinhados a essa necessidade de ordenação temporal produzem imagens que precisam determinar – e

linearizar – as trajetórias dos corpos, o tempo e o espaço no qual as situações vivenciadas por eles se dão. Não somente: precisam também determinar significações entre uma imagem e outra no intuito de induzir o observador a expectativas, juízos e a toda uma estrutura psicológica dos personagens observados. São cinemas que repetem uma imagem sobre o tempo bastante presente no senso comum: "a da seta que se dirige para a inexorabilidade do fim e da origem e, mesmo quando aponta para duas direções, desenha um modo de designação e de percepção do tempo" (Martins, 2021, p. 26). Leda Maria Martins complementa:

> Assim também a imagem do rio cuja contemplação e acesso não poderia repetir-se, pois o rio fluiria sempre em uma mesma e sequencial direção, sem a possibilidade de retrocesso, pois o rio não seria o mesmo assim como mesma não seria a pessoa, no instante já que se arrasta para o futuro, em um contínuo fluxo acelerado, não acumulativo e irreversível. Aí o devir está sempre alhures e o presente é uma ilusão. (Martins, 2021, p. 26)

Os desfechos que linearizam a narratividade se dão, normalmente, por elipses que produzem sentidos fixos entre as imagens aparentemente desconexas da narrativa. No fim, imagens deixam de ser lacunares e abertas à relação para serem costuradas, concatenadas conforme uma continuidade determinada pela narratividade do filme, em direção a um futuro certo/incerto ou uma destinação a ser cumprida/não ser cumprida. Se as imagens são determinadas conforme significações, os corpos nessas imagens também passam a ser determinados. O tempo cronológico progressivo e linear e sua seta que aponta sempre para o futuro determinam direções, significações, corpos, imagens; determinam, por fim, "um modo de designação e de percepção do tempo" (Martins, 2021, p. 26).

2.2 As "narrativas sensoriais": rumo às temporalidades tensionadas no cinema

Para compreendermos como a linguagem do cinema contemporâneo é reinscrita pelos cinemas do Sul Global através de suas propostas estéticas em filmes do século XXI, é preciso contextualizar mais especificamente a dimensão estética desse cinema em uma dimensão global. Portanto, nesta seção, vamos abordar compreensões de teóricos do cinema sobre o cenário contemporâneo, normalmente delineado a partir do final dos anos

1990. Tais reflexões nos ajudarão a localizar onde se encontra a importante presença de temporalidades outras, responsáveis por tensionar o tempo cronológico nessas estéticas contemporâneas, e suas relações com o conceito operacional de “cinemas das espirais do tempo” que estamos propondo.

A partir do final dos anos 1990, testemunham-se maneiras de explorar aspectos narrativos cinematográficos que provocam experiências estéticas diversas das observadas em outros períodos do cinema. O cinema contemporâneo do qual falamos não necessariamente apresenta um caminho original em relação ao moderno. Entretanto, as obras que marcam a estética contemporânea exploram por outras vias, talvez de um modo mais radical, elementos já buscados no cinema moderno. Sobre essa produção contemporânea, observa-se a radicalização de aspectos sensoriais da imagem e do som, assim como um maior tensionamento dos regimes de representação nesta arte audiovisual –o cinema passa a ser visto como um corpo e com o corpo. Nesse contexto, entram muitas discussões e elaborações críticas e teóricas envolvendo as potências hápticas do cinema, assim como as performatividades da imagem e dos corpos, entre outras conceituações que investigam as sensorialidades no cinema contemporâneo que marca o final do século XX e o início do século XXI.

A partir dessa gama extensa de investigações, selecionamos algumas compreensões que complementam as investigações desta tese em relação ao tempo. Nem todas tocam diretamente na temática da temporalidade; porém, são investigações que contribuem para chegarmos a reflexões sobre as temporalidades outras no cinema contemporâneo das primeiras décadas do século XXI que tensionam o tempo cronológico. Partindo das “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014), faremos um panorama sobre vários outros conceitos que desdobram tais narrativas: o “cinema de fluxo” (Oliveira Júnior, 2014), o “realismo sensório” (Vieira Júnior, 2022) e o “regime expressivo das atrações” (Baltar, 2023) são alguns exemplos de concepções que abordaremos nesta seção.

2.2.1 A compreensão pelas "narrativas sensoriais"

As "narrativas sensoriais" pensadas por Osmar Gonçalves (2014) são um conjunto de obras cinematográficas contemporâneas – de filmes a instalações – que apresentam narrativas contrárias às "escrituras baseadas na concatenação de ações, dramas e personagens" (Gonçalves, 2014, p. 22). Em outras palavras, Osmar Gonçalves se refere a obras cinematográficas que não exploram ferramentas e regras da estética clássica do cinema.

As filmografias contemporâneas ligadas às "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014), ao explorar intensidades na imagem, distanciam-se do desenvolvimento de enredos e do desenho da complexa psicologia de personagens através de objetivos e intenções, estruturados em curvas dramáticas pontuadas por conflitos.[29] Colocamo-nos

[29] Em uma perspectiva mais geral, podemos dizer que a estética clássica no cinema é fundamentada em princípios da narratividade aristotélica, na qual a encenação encontra-se em função de focalizar apenas os detalhes imagéticos e sonoros mais importantes para desenhar os movimentos da curva dramática e da jornada do herói. Esse desenho também imbrica, em sua construção, as intenções e outros aspectos psicológicos que explicitam os perfis dos personagens e determinam suas ações (quaisquer que elas sejam). Esse é um dos motivos pelos quais a encenação (*mise-en-scène*), quando em função da ação dramática da história contada, articula os planos e seus respectivos enquadramentos enquanto cadeias narrativas, ordenados segundo uma lógica de causa e efeito. O aprofundamento no assunto específico do cinema clássico e suas ressignificações, no entanto, desviaria o eixo do recorte pretendido por esta tese por ser um estudo bastante complexo, envolvendo uma diversidade de caminhos presentes no cinema propriamente clássico do período de 1914/1915-1958 e as ressignificações desse cinema a partir de suas regras, estruturas narrativas, gêneros ficcionais, entre outras ferramentas estéticas (nos cinemas moderno, pós-moderno e contemporâneo, períodos que abarcam desde o final dos anos 1950 até o século XXI). Esse cinema de estética clássica, ligado aos regimes da "imagem-movimento", não se limita apenas ao período anterior ao do cinema moderno (dos anos 1960) justamente pelo fato de a estética clássica se ressignificar, dentro de sua própria lógica, ao longo da metade do século XX até o século XXI, inclusive incorporando narrativas não lineares, fragmentárias e lacunares. Assim, devemos lembrar que trabalhamos uma generalidade quando falamos de um cinema de estética clássica, no sentido de estarmos abarcando lógicas semelhantes que compõem procedimentos poéticos de filmes com essa orientação. Portanto, referendamos um espectro amplo dessa estética no cinema quando falamos em um cinema de estética clássica, pelo qual se articula uma montagem em função do encadeamento causal de planos mais ou menos conforme a estrutura dramática aristotélica e, ademais, pelo qual se intenciona a transparência dos artifícios cinematográficos. O que queremos delimitar com essa problematização, resumidamente, são os efeitos de uma temporalidade linear, ordenadora, que possui relações com a herança de princípios do cinema de estética clássica. As ressonâncias desse cinema não se limitam ao período anterior aos cinemas modernos. Tanto nestes quanto nos cinemas pós-moderno e contemporâneo há cineastas como Sergio Leone, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Ettore Scola, Pedro Almodóvar, Jean-Pierre Jeunet, Quentin Tarantino, Bong Joon-ho. O que eles têm em comum? São cineastas que ressignificam a estética do cinema clássico – o fazem, porém, operando pelas próprias regras desse pensamento clássico. É o caso de Parasita (Coreia do Sul, 2019), de Bong Joon-ho; Era uma vez em Hollywood (EUA, 2019) e Pulp Fiction (EUA, 1994), de Quentin Tarantino; e A pele que habito (Espanha, 2011), de Pedro Almodóvar. São filmes que operam por desconstruções narrativas (envolvendo ou não gêneros ficcionais cinematográficos) através de construções fragmentárias ou não lineares, mas que retomam, de modo tensionado, aspectos sensório-motores dos regimes da "imagem-movimento" e sua organicidade em função da ação cênica.

diante da construção cinematográfica aberta à contaminação por imprecisões e ambiguidades dos procedimentos em devir. Ao invés de "uma imagem depois da outra, há aqui uma imagem mais a outra" (Deleuze, 2006 apud Gonçalves, 2014, p. 23). Desse modo, as "narrativas sensoriais" dão lugar às manifestações das presenças de elementos mais tênues, "como a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio" (Gonçalves, 2014, p. 17), através de "um conjunto de imagens que aparecem como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um finalismo ou de um esquema sensório-motor" (Gonçalves, 2014, p. 17). Ou seja, o filme apresenta uma "lógica plástica", cujo combustível está nas materialidades de elementos plásticos visuais e sonoros (suas presenças) para articular as imagens do filme que se somam (Gonçalves, 2014).

Resumidamente, as "narrativas sensoriais", segundo Osmar Gonçalves (2014), dizem respeito a filmes que pensam as imagens como presença, como blocos de afetos e sensações – e consequentemente provocam outro tipo de experienciação da obra cinematográfica em que não se privilegia o contorno determinado das significações, mas a abertura às ambiguidades e indeterminações que o cinema propulsiona. Vemos filmes e cineastas que passam a buscar "formas expressivas mais ligadas às artes plásticas" (Gonçalves, 2014, p. 22). Gonçalves faz esse comentário no sentido de que o cinema contemporâneo parece, ainda mais, buscar intersecções com as experiências estéticas das instalações e das performances.

> […] é preciso ressaltar a autonomia que a imagem alcançou na produção (áudio)visual contemporânea, pois ela não se encadeia mais num todo, nem está subordinada a um encadeamento cronológico e/ou actancial. O que se nota aqui é a predileção pelo fragmento, a valorização do instante e do detalhe, uma aposta, enfim, na força singular da imagem, na imagem como presença, como força expressiva fora das cadeias narrativas. (Gonçalves, 2014, p. 22-23)

Consequentemente, a relação sequencial entre imagens não visa estabilizar um sentido, e sim torná-lo transitório, ou seja, promover uma movimentação não finita de sentidos, pois os planos e seus enquadramentos, nas suas potências autônomas de "energia-em-imagem" (Virilio, 2002), produzem imagens que não se encadeiam em um todo nem estão concatenadas "a um encadeamento cronológico e/ou actancial" (Gonçalves, 2014, p. 22). Não há determinação de uma significação, tampouco a busca

por uma significação fechada entre uma imagem e outra. Assim, conforme o filme transcorre, zonas de intermináveis curtos-circuitos de sentidos, incertezas, ambiguidades ou opacidades inserem-se ao longo da relação sequencial cinematográfica. Nesse contexto de indeterminações, "a história e suas significações tendem a ficar em suspenso, a ser substituídas por outra(s) 'narrativa(s)' feita(s), agora, por blocos de afetos e sensações" (Gonçalves, 2014, p. 23).[30]

As "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014) também podem ser complementadas por perspectivas que compartilham algumas das características abordadas por Osmar Gonçalves, ao mesmo tempo que trazem diferentes matizes sobre os filmes do cinema contemporâneo que discutimos aqui. Os conceitos de "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022), "regime expressivo de atrações" (Baltar, 2023) e "tempo intensivo" (Virilio, 2002) são algumas compreensões que complexificam a temática.

2.2.2 A compreensão pelo "realismo sensório"

Em Erly Vieira Júnior (2022), podemos ver outro desdobramento da discussão em torno das "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014). Com o conceito de "realismo sensório", Vieira Júnior (2022) propõe uma elaboração teórica em torno do "cinema de fluxo" (Oliveira Júnior, 2014).[31] Das perspectivas diversas acerca da estética presente no

[30] O autor observa, ainda, dois caminhos divergentes nas "narrativas sensoriais", partilhando em comum uma "atenção especial aos aspectos plásticos e sensíveis das imagens" e "a afirmação da vocação sensorial múltipla do cinema" (Gonçalves, 2014, p. 21). Um desses caminhos flui "no sentido de contenção e da rarefação, a busca por formas mais sóbrias e minimalistas, atentas aos pequenos gestos, aos pequenos eventos que emergem na superfície do cotidiano" (Gonçalves, 2014, p. 10-11). Aqui, o autor diz respeito aos cinemas que desejam entrar em contato com as coisas do mundo e com o que este tem de incontrolável e imprevisível; isto é, "uma vontade de filmar o curso da vida sem conflito nem tensão, sem depender de uma trama ou ficção dominante" (Gonçalves, 2014, p. 11). Podemos colocar em diálogo com esse caminho o conceito de "realismo sensório", em Erly Vieira Júnior (2022). O outro caminho observado por Osmar Gonçalves (2014) diz respeito às "narrativas sensoriais" que apresentam mundos "dispersivos e lacunares, universos sem totalidade nem encadeamento" (Gonçalves, 2014, p. 11). Aqui, o autor refere-se aos cinemas que operam por uma fragmentação narrativa, porém não interessada em estabelecer uma concatenação de suas partes. São cinemas que apresentam "pequenos blocos de espaço-tempo que se cruzam e se atravessam" (Gonçalves, 2014, p. 11); resta ao observador, na experienciação das sensações múltiplas provocadas pelas imagens e sons, "organizar os elementos dispersos" (Gonçalves, 2014, p. 12). Podemos colocar em diálogo com este caminho o conceito de "regime expressivo das atrações", de Mariana Baltar (2023).

[31] O chamado "cinema de fluxo" (Oliveira Júnior, 2014) partiu das elaborações de críticos de cinema franceses da revista *Cahiers du Cinéma* (Stephane Bouquet, Stephane Lalanne e Olivier Joyard) sobre certas obras cinematográficas exibidas no Festival de Cannes entre os anos 2002 e 2003. A discussão dessa tendência do cinema contemporâneo continuou com críticos brasileiros, principalmente das revistas eletrônicas *Contracampo* e *Cinética* (Luiz Carlos Oliveira Júnior, Ruy Gardnier, Tatiana Monassa, entre outros), acerca de um cinema "no qual a dimensão racional já não é mais a porta principal para se lidar com

"cinema de fluxo", Erly Vieira Júnior (2022, p. 31) organiza os seguintes aspectos que comporiam o "realismo sensório" presente neste cinema:

1) Uma "reinserção" corporal "no espaço-tempo do cotidiano" responsável por redimensionar a relação câmera/ator.
2) Essa relação justificaria a "predileção por planos-sequência em que o escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de 'eternos presentes' a cada plano) se torna claramente perceptível" (Vieira Júnior, 2022, p. 31) e pela adoção de um "tom narrativo" conduzido por ações de personagens que mais desencadeiam sensações e afetos do que julgamentos, "proporcionando uma espécie de *flânerie* (no sentido benjaminiano do termo) do olhar" (Vieira Júnior, 2022, p. 31).
3) Composições imagéticas e sonoras, especialmente pela ambiência, que expõem como proposições estéticas centrais "uma fluidez intersequencial, num contexto no qual a elipse temporal (em especial a incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra) e a ambiguidade (tanto visual quanto narrativa)" (Vieira Júnior, 2022, p. 31).
4) Esse "realismo sensório"[32] é dispersivo e multilinear, de um modo que "esgarça os fios narrativos e se faz essencial para a mediação espaçotemporal empreendida pelo corpo" (Vieira Júnior, 2022, p. 21). O "espaço-tempo como experiência de sobrevalorização sensorial" estaria no caráter dispersivo e multilinear das ações cotidianas. O "realismo sensório" proposto por Erly Vieira Júnior (2022), portanto, tem sua base em atos perceptivos pelos quais se provoca uma experiência cinematográfica corpórea no âmbito do corpo filmado, do corpo do próprio filme e do corpo do observador. Tais atos perceptivos são mais hápticos do que ópticos, no sentido de que levam à contemplação do objetivo filmado por si só, sem distinção entre o que vê e o que é visto, sujeito e objeto, o que contribuiria para este cinema provocar uma experiência estética que ativa os saberes e as memórias guardados nos corpos do observador.

---

a experiência que se propõe ao espectador. Aqui, cabe ao sensorial um papel decisivo nesse processo, antecedendo muitas vezes ao pensamento" (Vieira Júnior, 2022, p. 25).

[32] Entre os filmes abordados por Erly Vieira Júnior (2022), estão *Bom trabalho* (1999) e *Desejo e obsessão* (2001), de Claire Denis; *O pântano* (2001), de Lucrecia Martel; *Elefante* (2003), de Gus van Sant; *O céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz; e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul.

Nesse sentido, o "realismo sensório" dá destaque a outra concepção de corpo no cinema, bastante presente em diversas abordagens sobre cinema no século XXI: a concepção de corpo que não se restringe ao corpo na imagem, mas se abre a uma relação triádica que se dá entre o corpo no filme, o corpo do filme e o corpo do observador.

> […] o corpo, ao ser apropriado pelos usos da linguagem audiovisual operados por este cinema, passaria a exercer o papel de privilegiado mediador entre as dimensões espaciais e temporais, em especial no âmbito do cotidiano, para instituir, para o espectador, esse novo contrato sensório que lhe é tão peculiar. Ao se falar do corpo, aqui, subentende-se uma articulação entre três dimensões corpóreas, a se manifestarem, simultaneamente e em confluência, na experiência audiovisual: os corpos captados pela câmera, o do espectador e as reverberações corpóreas numa câmera que também se assume como corpo. (Vieira Júnior, 2022, p. 20)

2.2.3 A compreensão pelo "tempo intensivo"

Em nossa dissertação de mestrado (Neme, 2021, 2024), relacionamos as "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014) com a concepção de "tempo intensivo" (Virilio, 2002) e com a corrente estética do "cinema de fluxo" (Oliveira Júnior, 2014). Nesse sentido, compartilhamos com as teorizações presentes no "realismo sensório" de Erly Vieira Júnior (2022) algumas perspectivas além da relação com o "cinema de fluxo". Gostaríamos de atualizar, a partir deste parágrafo, as discussões desenvolvidas na pesquisa de mestrado, partindo do diálogo com os pensamentos de Vieira Júnior (2022).

Paul Virilio, em *A máquina de visão* (2002), aponta que as imagens produzidas pelo cinema e pela fotografia têm como característica registrar porções abarcadas pelo raio visual pertencente à objetiva da câmera. O autor, em outras palavras, refere-se a produções de imagens que, em sua composição, não englobam o todo registrado, e sim uma parte selecionada pela câmera. Vemos "porções" de um campo em imagens produzidas pelos limites de uma "mira".

> A imagem fática – imagem-alvo que força o olhar e prende a atenção – é não somente um puro produto de focalizações cinematográfica e fotográfica, mas também o resultado de uma iluminação cada vez mais intensa e da intensidade de sua definição que só restituem zonas

> específicas, com o contexto desaparecendo na maior parte do tempo em meio à onda. (Virilio, 2002, p. 31-32)

Resumidamente, segundo o autor, o cinema e a fotografia, em suas imagens que mostram apenas "porções" (ou detalhes) através dos recortes de seus enquadramentos, refletem outro estágio de um processo gradual de intensificação da visão iniciado há séculos. Em relação à contemporaneidade, Virilio discute sobre a manifestação de um "tempo intensivo", um tempo de energia cinemática resultante de efeitos do movimento e sua velocidade. A energia cinemática, presente nesse "tempo intensivo", pode ser compreendida como "a energia-em-imagem, fusão da óptica ondulatória e da cinemática relativista, que ocupou o espaço ao lado de duas formas oficialmente reconhecidas, a energia potencial (em potência) e a energia cinética (em ato)" (Virilio, 2002, p. 103). A "energia potencial" e a "energia cinética" podem manifestar-se, por exemplo, na linguagem do cinema e sua articulação de diversos planos e seus respectivos enquadramentos (que são nada mais nada menos que imagens se apresentando em "porções" ou detalhes).

O "tempo intensivo", correlacionado às imagens audiovisuais, estaria na sucessão de variadas imagens que se apresentam diante de seu observador como uma soma de diferentes detalhes, que também é uma soma de intensidades. Isso provoca, consequentemente, a experiência intensiva no corpo do observador de estar diante de uma constante apresentação de detalhes, desenvolvendo um tempo presente em suspensão, como se construído a partir da aparente sucessão infinita de vários instantes.

Em suma, apontamos para a experiência no corpo de um observador que não se dá pela fruição da "extensão" de um campo imagético representado em seu todo, no qual esse observador se atém apenas aos "detalhes sugestivos" (Virilio, 2002, p. 94) necessários à sua composição total, mas pela fruição de uma série de "porções" de um campo visual, detalhes de um campo que não vemos em sua totalidade. Por sua vez, esses detalhes são apresentados enquanto uma soma de intensidades.

> Ao tempo "extensivo", que tentava aprofundar toda uma característica do infinitamente grande do tempo, sucede-se hoje um tempo "intensivo" que aprofunda, desta vez, o infinitamente pequeno da duração, de um tempo microscópico, última figura de uma eternidade

> reencontrada além do imaginário da eternidade extensiva dos séculos passados. (Virilio, 2002, p. 103)

Logo, a partir das compreensões atuais trazidas por Erly Vieira Júnior (2022), poderíamos estabelecer uma relação de que o "tempo intensivo" (Virilio, 2002) instaura-se no "cinema de fluxo" por meio da forma como os filmes deste cinema tensionam o próprio plano cinematográfico, a encenação (*mise-en-scène*) e a montagem, não mais centralizadas nas ações dramáticas que compõem a história contada ou a articulação de um pensamento – mas dando espaço a "uma conjunção de intensidades, que se condensam e se dissipam durante o plano, de modo que o corte indica não a delimitação da ação, mas a dispersão dessas energias em cena" (Vieira Júnior, 2022, p. 48). O plano cinematográfico é quase que transbordado, no sentido de que "o fora de campo é sempre um possível contaminador do espaço cênico, agindo de maneira imprevisível, dentro da dinâmica interna de uma cena que se constrói somente no momento de sua captação pelas lentes da câmera" (Vieira Júnior, 2022, p. 48). Os transbordamentos do plano cinematográfico, que tanto trazem para o material do filme essa materialidade do contato com o mundo e com a vida, "se assumem como sintomas desse contato com um real cuja fluidez incessante torna-o impossível de reter, tanto entre nossos dedos quanto na materialidade fílmica do plano" (Vieira Júnior, 2022, p. 48).

Dando espaço às intensidades moduladas no corpo do filme e do observador, em razão dos tensionamentos de uma temporalidade intensiva, o plano cinematográfico, agora corpóreo, deixa de fazer parte de uma "gramática cinematográfica, rigidamente demarcado, mas como um dado sensorial presente em alguns filmes e sujeito a variantes formais" (Vieira Júnior, 2022, p. 48). O plano cinematográfico é quase como a "energia-em-imagem" comentada por Virilio (2002), pois a "porção" recortada pelos planos e seus respectivos enquadramentos passa a diluir os limites entre o dentro e o fora nos quais o corpo do observador experiencia o mundo ou:

> […] o real em suas minúcias, em suas quase imperceptíveis modulações, deixando-se atravessar/afetar aos poucos pelas zonas de intensidade que migram pelos corpos e espaços filmados, num processo de gradual descoberta por meio dos estímulos oferecidos aos órgãos dos sentidos. (Vieira Júnior, 2022, p. 20)

Os filmes que trabalham o "tempo intensivo" na sua experiência estética exploram uma somatória de intensidades nas imagens ao longo da obra. São intensidades postas à luz, manifestando suas presenças.

2.2.4 A compreensão pelo "regime expressivo das atrações"

Mariana Baltar (2023) também contribui com mais uma compreensão que desdobra as "narrativas sensoriais" pensadas por Osmar Gonçalves (2014) e observa o "regime expressivo das atrações" no cinema contemporâneo. Baltar argumenta que o gesto – dos corpos em sua interação entre si, da própria câmera e do "corpo fílmico" – impulsiona um efeito afetivo provocador de uma força "suspensiva e potencialmente disruptiva no tecido/regime narrativo" (Baltar, 2023, p. 5).

"Entendo que atrações e narrativa são sim regimes distintos (e não meramente opostos), que podem conviver, e efetivamente o fazem, num mesmo tecido fílmico" (Baltar, 2023, p. 13). A autora complementa: "Assim, deve-se pensar esta convivência como uma série de relações dinâmicas de equilíbrio instável entre dois regimes estéticos" (2023, p. 13). Isso é uma intersecção com o que lemos nesta tese enquanto tensionamento dos regimes de representação no cinema por regimes de presença[33], no sentido de que as atrações "se sustentam em sua capacidade de mostração mais do que no narrar (a dimensão narrativa entendida como *storytelling*)" (Baltar, 2023, p. 13) e, consequentemente, contribuem para os personagens, em constante apresentação, não se estabilizarem em uma representação que os determina nas significações já dadas.

[33] Nossa concepção de presença exposta nesta tese está fundamentada na "produção de presença", conforme conceito de Hans Ulrich Gumbrecht (2010). No cinema, esse conceito se daria através de algo colocado em visibilidade pelo plano cinematográfico e seu enquadramento, materialmente – porque percebido por nossos sentidos, nossos corpos. Essas obras causam, desse modo, uma experiência que toca os corpos dos observadores. Há uma presentificação concretizada na experiência estética provocada por esses filmes que dá materialidade às plasticidades e sonoridades. A materialidade conferida aos elementos visuais e sonoros deve-se a um movimento, um gesto, uma expressão facial de um corpo; ruídos, cadências, musicalidades, iluminação, cores e texturas de elementos pictóricos. Esses elementos estão presentes nas qualidades plásticas das imagens, responsáveis por conduzir o observador a fruir elementos que manifestam presenças nessas imagens. Novamente: as cores, as durações, os movimentos, os gestos, as expressões, conjuntamente a uma série de outras características que estão nas operações estéticas executadas nas imagens. Com o estar constantemente em apresentação ao observador, retomamos a leitura de Gumbrecht (2010) sobre a presença manifestar-se pelo que se coloca diante de nós, pelo que traz a "coisidade" do mundo ou que nos devolve às coisas do mundo, ou seja, a materialidade da experiência real de mundo. Entretanto, esse aspecto de apresentação imbricado na exploração de "efeitos de presença", o qual resumo pelo termo regimes de presença, pode ser observado por meio da intersecção com o que Mariana Baltar (2023) discute enquanto "regime expressivo das atrações" no cinema.

> As atrações, portanto, compreendem duas acepções: por um lado, um ato de performance – cuja autonomia relativa é preservada ainda que em sua inserção no interior do tecido fílmico narrativo; e, por outro, uma relação com o espectador – seja a partir da espetacularização do corpo fílmico (a performance do corpo da câmera como espetáculo e atração), seja pelo teor valorativo do que está a ser mostrado (o corpo na tela encarnando o real do mundo, suas alteridades, seu cotidiano e intimidade). (Baltar, 2023, p. 15)

A ideia de suspensão da narrativa mencionada por ela refere-se a passagens em que o regime narrativo "parece se colocar em suspenso, sendo momentaneamente interrompido pela presença de um outro regime estético" (Baltar, 2023, p. 5), que a autora denomina "regime expressivo das atrações" (Baltar, 2023, p. 5). "No interior do filme narrativo, o regime de atrações aparece como *inserts* que são singularizados, visto que se distinguem visualmente do resto do filme, instaurando de modo explícito uma diferença com fluxo narrativo" (Baltar, 2023, p. 13); nesse sentido, "os gestos e as performances constroem um modo de expressar os corpos na tela que mobilizam o espectador, a partir de afetos e engajamentos sensório-sentimentais" (Baltar, 2023, p. 13).

Os *inserts*, na argumentação de Baltar (2023), são elementos que propulsionam esse fator suspensivo do regime de atrações cinematográfico, em razão de levar o observador a fruí-lo por seus detalhes visuais e sonoros que o separam de um fluxo narrativo. Os menores detalhes alavancados –personagens ou outros corpos que descentralizam nossa atenção do personagem principal, objetos e cores da cenografia ou da iluminação e até a própria encenação cinematográfica, em sua dinâmica de movimentar o que entra e o que sai do campo da imagem, o que vemos e não vemos – podem apresentar-se como um *insert* em meio ao fluxo narrativo. Essa concepção de Baltar traz mais adiante o elemento da performance na estética contemporânea do cinema e também confere a provocação de sensações e afetos pela experiência estética da obra:

> […] a ideia de afeto como um movimento que se tece, no âmbito do fílmico, em direção à mobilização das sensações do espectador. Tal movimento se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, sendo este, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação e que se sustenta na performance. (Baltar, 2023, p. 18)

A autora compreende a mobilização desse afeto pelo ato performático em sua relação com o que ela denomina "corpo fílmico" e com o corpo na imagem que

"ultrapassa o desejo de representação" (Baltar, 2023, p. 18); isto é, a performatividade do corpo no campo da imagem que, nos seus "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010), ultrapassa a representação justamente por tensioná-la. Dito isso, o "regime expressivo de atrações" no cinema contemporâneo corresponderia ao que discutimos aqui na relação dos "efeitos de presença" com os aspectos das "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014), quando a porosidade do plano cinematográfico absorve detalhes de uma paisagem, um gesto, movimentação, iluminação, cores, texturas, entre outros elementos que presentificam nas imagens cinematográficas a "coisidade" (Gumbrecht, 2010) do mundo.

A visão de "corpo fílmico" apresentada por Baltar (2023) possui fundamentação semelhante à de Erly Vieira Júnior (2022), calcada na relação triádica entre o corpo na imagem, o corpo do filme e o corpo do observador. O "corpo fílmico" seria esse corpo do filme presentificado pelas "reverberações corpóreas numa câmera que também se assume como corpo" (Vieira Júnior, 2022, p. 20). Entrariam nessas reverberações os movimentos de câmera, a montagem, os planos, entre outros elementos cinematográficos que contribuem para a corporeidade do filme.[34]

> Tal faculdade do mostrar é ressaltada no comportamento explicitamente demarcado, diria exibicionista, do corpo fílmico – como por exemplo, no comportamento quase coreográfico dos movimentos de câmera na relação com os corpos em tela; ou na inserção de modo singular e de significativa duração de sequências de performances dos mesmos corpos em tela encarando e interagindo com o olhar da câmera e, correlatamente, com o nosso olhar de espectadores. No interior do filme narrativo, o regime de atrações aparece como *inserts* que são singularizados, visto que se distinguem visualmente do resto do filme, instaurando de modo explícito uma diferença com fluxo narrativo. (Baltar, 2023, p. 13)

[34] A concepção de corpo no cinema desenvolvida nesta tese compartilha da mesma perspectiva adotada por Erly Vieira Júnior (2022) e Mariana Baltar (2023). Essa concepção orienta muitas das compreensões sobre cinema contemporâneo que emergem nos anos 1990 e se desdobram até hoje. Tal contexto envolve discussões alavancadas por uma série de diferentes perspectivas teóricas investigadas por Steven Shaviro (1993), Laura Marks (2000; 2002), Jennifer Barker (2009), Elena del Rio (2009), Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014), Osmar Gonçalves (2014), Denilson Lopes Silva (2014), Cynthia Gomes Calhado (2018), Katrin Riato (2020; 2024), Erly Vieira Júnior (2022), Mariana Baltar (2023), entre outros autores e autoras. Essas perspectivas, embora diversas, confluem ao observar, em filmes produzidos do fim da década de 1990 até o presente momento, a exploração mais intensificada de regimes de presença no cinema. Em muitas dessas compreensões, vemos a discussão da performatividade dos corpos no cinema, da performatividade da imagem no cinema e das questões referentes à suspensão da narratividade cinematográfica. Não somente: a perspectiva desses autores e autoras observa no cinema contemporâneo a inter-relação entre o corpo na imagem cinematográfica, o corpo do filme (planos, enquadramento, montagem, movimento de câmera etc.) e o corpo do observador.

Podemos estender o entendimento de Baltar (2023) sobre os *inserts* como "regimes expressivos das atrações" à compreensão de Gumbrecht (2010) sobre "produção de presença", pois Baltar aborda produções de presença no cinema contemporâneo que, por sua vez, explicitam regimes de presença no cinema. A suspensão no tecido narrativo também possui um caráter temporal, uma vez que ela "se dá no plano da visualidade e encenação, mas também no plano da duração desse *insert*, que também altera a experiência temporal proposta pelo fio narrativo" (Baltar, 2023, p. 13-14). Na visão de Baltar, "este endereçamento direto ao corpo do espectador, mobilizado por tais momentos do regime das atrações, encarnam a centralidade do corpo como arena de tensões políticas cotidianas".

2.3 Temporalidades tensionadas e regimes de presença

Em Osmar Gonçalves (2014), Erly Vieira Júnior (2022), Paul Virilio (2002) e Mariana Baltar (2023), vemos concepções sobre a estética do cinema contemporâneo nas quais confluem os aspectos de obras que provocam sensações e afetos por meio de sua experiência estética – ligada a uma relação triádica de corpo no filme, corpo do filme e corpo do observador. O corpo do filme é uma concepção de corpo que não o compreende apenas como o que se limita à pele, entendendo os mecanismos da linguagem cinematográfica também como corpos. Mas há outro aspecto que perpassa várias dessas compreensões: a presença da performatividade dos corpos e, o que principalmente nos interessa, a presença de uma temporalidade outra que tensiona uma concepção cronológica de tempo.

Não somente em Mariana Baltar (2023) vemos a indicação de uma temporalidade outra que se instaura no filme.[35] Em Osmar Gonçalves (2014), as imagens das "narrativas

[35] Devemos lembrar que Gilles Deleuze, por exemplo, quando apresenta a concepção de "imagem-tempo" (1985), já propunha uma importante discussão em torno de modos de tensionamento da temporalidade no cinema pelas estéticas do cinema moderno; ele comentava como o cinema moderno não mais prolongava a percepção em ação, desvencilhando-se de um esquema sensório-motor da "imagem-movimento". Produziam-se, então, no cinema moderno, imagens que privilegiavam o devir, o tempo sobre o movimento. Os tensionamentos da temporalidade no cinema moderno estariam nas discussões que Deleuze propunha em torno das diferentes "imagem-tempo": "imagem-lembrança", "imagem-sonho" e "imagem-cristal". As discussões em torno da "imagem-tempo" deleuziana também contribuem para compreender o cinema contemporâneo dos anos 2000 aos anos 2020. Porém, nesta tese, preferimos explorar outras leituras possíveis desse cinema e sua multiplicidade estética – essas leituras, por sua vez, não deixam de se fundamentar em Gilles Deleuze.

sensoriais" não se prolongam formando linhas ou cadeias de sentido, "mas que valem por si, por sua qualidade plástica e força contemplativa" (Gonçalves, 2014, p. 16). A "força contemplativa" das imagens nos remete a uma ideia de duração que, por sua vez, nos leva à presença de uma temporalidade outra. Não à toa, quando Gonçalves comenta a contribuição de Steven Shaviro (1993) para a discussão teórica desse cinema das "narrativas sensoriais", ele aponta na compreensão de Shaviro "todo um investimento na materialidade das imagens, em sua potência plástica e sensorial, e a aposta em uma temporalidade que se desloca das ações dos personagens em direção à duração, a um tempo múltiplo e aberto, fora dos eixos" (Gonçalves, 2014, p. 18). Mais adiante, ainda a partir de Shaviro (1993), Gonçalves acrescenta: "Nesses trabalhos, podemos dizer que o tempo é liberto de seus grilhões (da teleologia, do reconhecimento, da verossimilhança, da totalidade) aparecendo como duração, como devir e mudança constante" (Gonçalves, 2014, p. 18).

Erly Vieira Júnior (2022) também aborda a contribuição de Shaviro (1993) ao comentar que, para o autor, "imagens produzem fluxos de tempo e sensorialidades num processo de fascinação visual […], ativando e acelerando o corpo sensível do espectador" (Vieira Júnior, 2022, p. 37). O "realismo sensório" em Erly Vieira Júnior também parte da identificação da existência de uma temporalidade outra no "cinema de fluxo":

> A ideia aqui é romper com o espaço-tempo anestesiado e automatizado da presentificação pós-moderna, fruto do acelerado ritmo da sociedade de consumo, e conceber outro tempo, que, embora também não seja linear e cronológico, se caracteriza primordialmente por promover uma experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos, na qual personagens e espectador estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola. (Vieira Júnior, 2022, p. 46)

Ou seja, há uma temporalidade outra, não linear, presente nesses cinemas contemporâneos predominantemente sensoriais e não atrelada a um "encadeamento cronológico e/ou actancial" (Vieira Júnior, 2022) – cinemas que, em suas experiências estéticas, provocam a ruptura com a linearidade e a ordem do tempo cronológico. Quando falamos de cinemas predominantemente sensoriais nas primeiras décadas do século XXI, que visam entrar em contato com a materialidade do mundo através de experiências cinematográficas corpóreas, também estamos falando de cinemas que tensionam o tempo cronológico e instauram temporalidades outras – seja pela dispersão multilinear do

cotidiano pelo “realismo sensório” que potencializa uma “sobrevalorização sensorial” (Vieira Júnior, 2022) ou do tensionamento do plano cinematográfico no “cinema de fluxo” enquanto agenciador de intensidades, quando colocamos o “realismo sensório” (Vieira Júnior, 2022) em diálogo com o “tempo intensivo” (Virilio, 2002); seja pela suspensão narrativa associada às performatividades dos corpos que mobilizam afetos, no “regime expressivo de atrações” (Mariana Baltar, 2023); seja, ainda, no diálogo dessas concepções com a “fascinação visual” que ativa e acelera o corpo sensível do observador (Shaviro, 1993).

Num primeiro momento, problematizamos os modos dos cinemas predominantemente sensoriais das primeiras décadas do século XXI provocarem rupturas com a linearidade e a ordem do tempo cronológico. Não podemos negar, entretanto, como o corpo no cinema exerce um papel importante para a instauração de temporalidades outras nas obras do cinema contemporâneo. Corpo, performatividade, materialidade, foram alguns dos conceitos-chave constantemente empregados nas reflexões de Erly Vieira Jr. (2022), Luiz Carlos Oliveira Jr. (2014), Mariana Baltar (2023) e Osmar Gonalvez (2014). São palavras, ademais, bastante atreladas as discussões em torno das concepções não metafísicas de presença, linha de pensamento da qual teóricos como Hans Ulrich Gumbrecht pertencem. Inclusive, é importante reiterarmos aqui como a compreensão de Baltar (2023) com os “regimes expressivos das atrações” cria diálogo com à compreensão de Gumbrecht (2010) de “produção de presença” na comunicação. Se estes cinemas predominantemente sensoriais do século XXI compreendem a inter-relação de corpo no filme, corpo do filme, corpo do observador enquanto uma maneira de entrar em contato com a materialidade do mundo, então, num segundo momento, precisamos ampliar um pouco mais o que seriam os regimes de presença no cinema.

Para isso, podemos ressaltar outro aspecto que perpassa várias discussões sobre a estética contemporânea no cinema (ligada às sensorialidades): a diminuição de uma tendência à individualização do ponto de vista da narrativa – isto é, as separações entre sujeito e objeto e quem vê e o que é visto passam a se dissolver. No cinema contemporâneo das primeiras décadas do século XXI, bastante radicalizado em uma lógica de provocação de sensações e afetos, a ideia de um ponto de vista que medeia a linguagem cinematográfica e conduz o observador conforme essa mediação se dissolve. As discussões em torno da concepção de presença também se aproximam bastante da

crítica a perspectivas que afirmam ou recuperam as dicotomias entre sujeito e objeto, ver e ser visto, corpo e espírito. Entre estes críticos está Hans Ulrich Gumbrecht (2010). Ele parte da exclusão do corpo por boa parte da tradição filosófica ocidental fundada no cogito cartesiano para, então, refletir acerca das potencialidades dos regimes de presença nos meios de comunicação (Gumbrecht, 2010, p. 43-73). Por mais que os meios de comunicação, segundo reflexões de Gumbrecht (1998) no contexto do século XX, tentem excluir o corpo do circuito comunicativo, eles não conseguem eliminar as materialidades da comunicação. O autor faz esta reflexão acerca das transmissões audiovisuais esportivas argumentando que os "esportes de espectador" compensam o afastamento do corpo em relação à experiência transmitida, dando bastante ênfase a própria ação física inerente a prática esportiva. No sentido que a busca por essa fisicalidade do corpo no esporte seria, simultaneamente, tentativas de buscar a presença (Gumbrecht, 1998, p. 115-135).

Segundo o autor, a "produção de presença" e seus "efeitos de presença" não são estáticos. "A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica 'bem equilibrada'" (Gumbrecht, 2010, p. 134). De modo que a presença se dá por incessantes movimentos de ocultação e revelação, em outras palavras, a produção de presença depende das ambiguidades, das indeterminações, das relações sem causalidades, dos sentidos não fixos. Gumbrecht desenvolve isso a partir de ressignificações das concepções de Martin Heidegger acerca do "Ser-no-mundo" (Gumbrecht, p. 92-117). Conforme a interpretação do autor sobre o conceito de Heidegger, "Ser" toma o lugar da "verdade", mas se distancia da "verdade" como "ideia" (no sentido platônico). Logo, o "Ser" não é algo conceitual, mas algo que acontece:

> Em princípio, esse acontecimento é um movimento duplo de revelação e ocultação [...]. Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade. Heidegger não deixa dúvida de que, por esse posicionamento no acontecimento da verdade, o Ser, enquanto está sendo revelado, por exemplo, numa obra de arte, não é nem espiritual nem conceitual. Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas [...]. Se o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupa espaço (Gumbrecht, 2010, p. 93)

Mais adiante, na leitura de Gumbrecht, o movimento do "Ser" no espaço seria multidimensional, propulsionado por vetores opostos. Primeiro, ele associa a dimensão

vertical “no movimento do Ser ao simples fato de estar ali (mais exatamente, à sua emergência em estar ali e ocupar um espaço)”, enquanto a dimensão horizontal corresponderia ao Ser “estando a ser percebido, o que também quer dizer o Ser oferecendo-se à vista de alguém (como uma aparência e como um ‘ob-jeto’, uma coisa que se move ‘em direção a’ ou ‘contra’ um observador)” (Gumbrecht, 2010, p. 94-95). A última dimensão no movimento do Ser seria a de retirada:

> Estou convencido de que essa retirada é parte do movimento duplo de “revelação” e “retirada” que, como vimos, constitui o acontecimento da verdade, e que a parte da “revelação” contém tanto o movimento vertical de “balanço” (de emergência e do seu resultado: estar ali), quanto o movimento horizontal de “ideia” (como o que se apresenta, a aparência) (Gumbrecht, 2010, p. 95).

Com isso, Gumbrecht pretende postular que o “Ser” está sempre em apresentação, ele está no mundo e em relação com o mundo. “Por isso, a revelação do Ser, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesma como um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção ao limiar) e de se retirar (afastando-se do limiar), de revelação e de ocultação” (Gumbrecht, 2010, p. 96). Por essa razão Gumbrecht afirma que a produção de presença “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 13). E, pela mesma razão, postula sobre os meios de comunicação (entre eles o cinema) provocarem um efeito de tangibilidade que oscila constantemente entre uma maior e menor proximidade, uma maior e menor intensidade (Ibid., 38-39).

Segundo a leitura de Gumbrecht, o “Ser” de Heidegger não se conforma com as definições normativas de “sujeito” e “subjetividade”, que retomariam a dicotomia sujeito/objeto. Mas, na verdade, seria o “ser-no-mundo”, isto é, “a existência humana que está sempre já em contato – funcional e espacial – com o mundo” (Gumbrecht, 2010, p. 97). Para Gumbrecht, a presença diz respeito as “coisas do mundo” que estão na nossa frente, no sentido de ocuparem um espaço e estarem tangíveis aos nossos corpos, não exclusivamente apreendidas por relações de sentido (Jasmin, 2010, p. 9).

Gumbrecht também postula que o tempo histórico do século XX, no seu encadeamento causal em direção a uma projeção futura, é tensionado no século XXI por um “amplo presente” (Gumbrecht, 2015). Para Gumbrecht, esse amplo presente

correlaciona-se com a crise da temporalidade histórica linear e evolutiva. Logo, o "amplo presente" do século XXI é uma temporalidade tensionada, tomada por camadas de passado, futuros ameaçadores e incertos, que rompe com a linearidade evolutiva do tempo histórico. No século XXI, segundo o autor, "o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. [...] O amplo presente, com seus mundos simultâneos, ofereceu, sempre e já, demasiadas possibilidades; por isso, a identidade que possui – se possui alguma – não tem contornos definidos." (Gumbrecht, 2015, p. 16). O novo cronótopo desse "amplo presente", na concepção de Gumbrecht, altera nossa relação com o passado. Este tempo não é mais algo entendido na esfera do que foi deixado para trás, sedimentado e esquecido, mas um tempo passado que se infiltra nas experiências vitais dos corpos na contemporaneidade. Gumbrecht quer dizer que nossa relação com o passado se torna mais corporal, espacial e simultânea. Com o futuro incerto, o passado infiltra-se em nós, nós nos infiltramos no passado. "No novo cronótopo, os documentos do passado estão presentes numa verdadeiramente confusa variedade e requerem não tanto que sejam defendidos contra a amnésia, mas infiltrados." (Gumbrecht, 2015, p. 104). Com tais reflexões, Gumbrecht propõe que a experiência contemporânea no século XXI busca ainda mais a presença e deseja ainda mais sua produção em inúmeras dimensões da vida, inclusive na arte.

Se estamos discutindo cinemas contemporâneos que ativam o corpo sensível do observador, numa direção mais háptica do que óptica (Vieira Jr., 2022), estamos lidando com cinemas que colocam o mundo diante do observador, de modo tangível, possível de ser tocado.

> A palavra "presença" não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa "presente" deve ser tangível por mãos humanas - o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso "produção" no sentido da sua raiz etimológica (do latim producere), que se refere ao ato de "trazer para diante" um objeto no espaço. Aqui, a palavra "produção" não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, "produção de presença" aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos "presentes" sobre corpos humanos (Gumbrecht, 2010, 13).

Ademais, são cinemas que produzem presença a partir do movimento constante de corpos em apresentação, no sentido que esse mundo em contato e em relação conosco,

observadores, movimenta-se em idas e vindas, revelando-se e ocultando-se. O tensionamento dos regimes de representação nesse cinema contemporâneo, estaria nas suas narrativas que propõem ao observador as vias corpóreas de experienciação do filme que discutimos anteriormente, fora de uma apreensão interpretativa do mundo calcada numa temporalidade linear. Nesse sentido, são cinemas que tensionam os efeitos da temporalidade cronológica no cinema e a tendência dos regimes de representação em fixar significações nas imagens e sons. Afinal, os regimes de presença no cinema exploram o aspecto mutável do corpo em performance, próximo da compreensão de Gumbrecht acerca do "ser-no-mundo" (2010). A relação triádica do corpo do filme, corpo no filme, corpo do observador tão presente nas teorias de cinema de Erly Vieira Jr. (2022), Luiz Carlos Oliveira Jr. (2014), Mariana Baltar (2023) e Osmar Gonçalvez (2014) diz respeito às relações com a materialidade de um mundo em constante apresentação, em presença. Um mundo inserido no contexto do "amplo presente" (Gumbrecht, 2015) do século XXI, que se apresenta enquanto "uma dimensão de temporalidades que se expandem" (Gumbrecht, 2015, p. 16). Logo, os regimes de presença relacionados a um cinema contemporâneo predominantemente sensorial do século XXI provocaram experiências estéticas de uma temporalidade tensionada. A multiplicidade do "amplo presente" conceituado por Gumbrecht não deixa de criar relações com a concepção de "tempo espiralar" de Leda Maria Martins (2021b), já que a temporalidade espiralar, sendo o tempo da ancestralidade, é múltipla e expansiva no seu movimento de idas e vindas que entrecruzam passado, presente e futuro.

Os regimes de presença no cinema contemporâneo produzem uma temporalidade especializada, em razão da duração do plano e sua experiência temporal dependerem da relação com as presenças dos corpos no filme. Esta relação conjunta com o corpo do observador, dá abertura ao tensionamento de um tempo linear e cronológico, permitindo o filme ser contaminado por efeitos de temporalidades outras que, consequentemente, atravessam o corpo do observador durante a experiência estética provocada nele. E é nessa ruptura ou tensionamento do tempo cronológico que podemos visualizar a emergência do conceito operacional proposto por nós de "cinemas das espirais do tempo".

Porém, falar de "cinemas das espirais do tempo" no contexto do Sul Global pede um desdobramento das concepções de "amplo presente" em Gumbrecht (2015) ou do "tempo intensivo" de Virilio (2002). As temporalidades tensionadas no cinema

contemporâneo do Sul Global, mais especificamente nos "cinemas das espirais do tempo", dizem respeito ao entrecruzamento de passado, presente e futuro discutido em Leda Maria Martins (2021b). Portanto, estão mais próximas de uma temporalidade que pede outra concepção de cinema, distante de matrizes de pensamento brancas e europeias, que inscrevam a linguagem cinematográfica conforme noções de tempo ligadas à ancestralidade e ao coletivo, fundadas nas culturas africanas banto, iorubá e nagô, conforme veremos, com Leda Maria Martins, nas próximas seções e nos próximos capítulos.

2.4 Temporalidades tensionadas e "cinemas das espirais do tempo"

A perspectiva discutida na maioria das teorias contemporâneas de cinema ligadas às concepções de corpo abordadas por Erly Vieira Júnior e Mariana Baltar que trouxemos até aqui discorre acerca de sensorialidades que diluem o dentro e o fora, o sujeito e o objeto, quem vê e o que é visto e, logicamente, que coloca em crise o ponto de vista individualizado que molda o mundo conforme seu estado de espírito. A conceituação ético-estética presente no pensamento de Leda Maria Martins (2021b) também caminha em um sentido semelhante, pois o "tempo espiralar" não se encerra no indivíduo, por carregar a dimensão coletiva do tempo da ancestralidade. A relação entre corpo no filme, corpo do filme e corpo do observador desloca a experiência estética do ponto de vista do sujeito abismado em si mesmo.

> Há, na verdade, uma legião de pensadores, em várias áreas do conhecimento, que discursam sobre o tempo, em fecundas e instigantes elaborações. Um paradigma e premissa básicos dessas especulações repousam no pressuposto de que o tempo, fundamentalmente, é constituído por uma passagem cronológica que o divide e recorta em passado, presente e futuro, ordenados na lógica da sucessão, seja do instante, dos dias, dos ciclos, eventos e acontecimentos. A própria ideia de durée, como em Bergson, não escaparia totalmente dessa lógica linear consecutiva, mesmo em seus pulsos de duração, pois esta não subverte a lógica, mas a captura em momentos de imersão abismática do sujeito em si mesmo. (Martins, 2021, p. 25-26)

Logo, a concepção de temporalidade da autora pede um deslocamento do campo observacional para olharmos uma "extremidade" (Mello, 2008; 2017b) do cinema, na qual o tempo cronológico é "contaminado" por uma temporalidade outra, que o tensiona

e conduz a inscrição do "tempo espiralar" (Martins, 2021b) na linguagem cinematográfica. A "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) poderia tensionar esse aspecto individualizante, centralizado ainda na interioridade de um sujeito que molda o mundo conforme seu tempo e espaço? Com essa pergunta, queremos propor que o conceito de Leda Maria Martins (2021b), por ser fundamentado nos saberes ancestrais das culturas iorubá, banto e nagô, pode ser um caminho de melhor aproximação com as filmografias do Sul Global – ou seja, uma concepção ético-estética que tensiona e questiona tendências de um cânone ocidental presente nos estudos do cinema para pensar uma proposta de cinema que contrasta com uma fundamentação baseada na razão individual.

Leda Maria Martins parte da memória ancestral das culturas negras e da afrodiáspora ao nos trazer o "tempo espiralar" (2021b). Embora nem todos os filmes aqui citados pertençam a regiões do continente africano ou às temáticas da afrodiáspora, uma vez que analisamos produções do Sudeste Asiático, acreditamos nas relações temporais espiraladas existentes entre os diferentes universos da América Latina, de África e do Sudeste Asiático. Mais especificamente, as temporalidades presentes em certos filmes dessas regiões, que rompem com uma tendência universalizante do cânone ocidental cinematográfico norteado no eixo Estados Unidos-Europa e que questionam essa tendência.

Nos recentes estudos de cinema, há diversas discussões que partem de Leda Maria Martins. Ana Caroline de Almeida (2020), por exemplo, observa os modos como alguns longas-metragens brasileiros contemporâneos "reforçam um estar no mundo e, particularmente, nas grandes cidades, como uma experiência de viver numa narrativa que coloca as pessoas em constante estado de *déjà-vu*, observando paisagens de ruínas que anunciam aquilo que já aconteceu" (Almeida, 2020, p. 116). Almeida (2020) propõe chamar esse tipo de experiência estética, provocada pelo "tempo espiralar" (2021b) no cinema, de "ruínas futuristas". As observações apontadas por Almeida (2020) acerca da temporalidade espiralar presente em longas brasileiros, como *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014) e *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), entram em diálogo com o que conceituamos como "cinemas das espirais do tempo".

2.5 "Cinemas das espirais do tempo" e extremidades: *Ar condicionado* (Angola, 2020)

Nesta seção da tese, iremos analisar o filme *Ar condicionado* (Angola, 2020), de Fradique,[36] a partir da "abordagem das extremidades" (Mello, 2008; 2017b). A primeira extremidade da qual partimos nossa análise diz respeito à confluência entre corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador. A segunda extremidade está nos modos que os "cinemas das espirais do tempo" contaminam o filme com a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b), produzindo o entrecruzamento de presente, passado e futuro.

Antes, contudo, vamos relembrar rapidamente a sinopse do longa-metragem. Sua narrativa se passa em um tempo indeterminado, uma Angola sob a pressão do calor extremo consequente à crise climática, que poderia se situar tanto no presente quanto no futuro. Os habitantes da capital, Luanda, sobrevalorizam o ar condicionado como um parente próximo, a ponto de entrarem em luto quando o objeto quebra. Sendo um produto que tem preço elevado, só podendo ser adquirido pela camada mais privilegiada financeiramente da sociedade, passa a ser alvo de tráfico e roubo. Principalmente para a população de baixa renda, que não tem condições de comprar novos produtos, a possível perda do ar condicionado um passo para a possibilidade de morte causada pelo calor extremo.

A partir das misteriosas e cada vez mais constantes quedas de aparelhos de ar-condicionado na cidade de Luanda, acompanhamos o cotidiano dos personagens Matacedo, zelador/segurança de um edifício residencial, e sua companheira Zezinha, empregada doméstica. Os dois recebem a tarefa de consertar o aparelho de seu patrão, Dr. Nok, e percorrem a região central de uma Luanda caótica permeada de vazamentos, rachaduras e gaiolas de geradores barulhentos até chegar a uma fantástica loja de produtos eletrônicos, cujo proprietário, é Mota Mino, conhecido por não devolver os produtos

[36] O cineasta Mário Bastos, que assina suas realizações com nome artístico de Fradique, nasceu em Luanda, Angola, em 1986. Ele é um homem negro e um dos fundadores da produtora angolana Geração 80. É conhecido por estes filmes que dirigiu, escreveu e produziu: *Alambamento* (Angola, 2009), *Independência* (Angola, 2015) e *Ar condicionado* (Angola, 2020).

eletrônicos que se propõe a consertar. É ele quem está incumbido da arrumar o aparelho do chefe de Matacedo.

No início do filme, vemos uma tela preta que é, aos poucos, ocupada pelas definições da palavra “ar” e do verbo “condicionar”, explicitando um contraste entre o verbo ligado às ações de ordenar ou regular algo e os significados do substantivo masculino que indicam circulação, fluxo ou vida. Depois, a tela é preenchida pela palavra “ar condicionado” e sua definição de aparelho ou sistema que regula o aquecimento ou a refrigeração de um ambiente. Essa tela-preta é, aos poucos, ocupada pela voz de um noticiário comentando a problemática dos ares condicionados na cidade de Luanda e, de repente, o plano médio de Zezinha sentada no banco de uma van, acompanhada por outros passageiros, aparece substitui a tela preta, num corte seco.

O plano médio, de enquadramento aberto, deixa Zezinha não muito centralizada na imagem, seu corpo fica posicionado bem próximo a câmera e mais para a direita do quadro, pressionado contra o corpo de outra passageira sentada ao seu lado (uma mulher mais alta e de ombros mais largos). Zezinha, na imagem, não é apertada apenas pela passageira ao lado, mas pelos passageiros ao seu redor e pelos contornos da van, de teto baixo. Zezinha e os passageiros parecem compactados na van, encaixados dentro de uma embalagem. No entanto, essa imagem bastante composta propõe um jogo com os pequenos movimentos dos corpos dos passageiros, incluindo Zezinha. Esta, que muda mais de uma vez o modo de apoiar a mão no queixo enquanto escuta o noticiário, num dado momento erguendo a voz para o motorista aumentar o volume. A passageira que olha rapidamente para Zezinha, quando esta ergue a voz. É a mesma passageira cujo ombro chama nossa atenção. Somado ao corpo dos passageiros, há o corpo da câmera, tanto no enquadramento que compõe a imagem quanto no seu próprio movimento, que chacoalha junto com os solavancos do automóvel. É o corpo da câmera, ademais, que torna sensível a circulação do trânsito vista através das janelas da van.



Figura 20. Frame de *Ar condicionado* (Angola, 2020). Zezinha, na imagem, não é apertada apenas pela passageira ao lado, mas pelos passageiros ao seu redor e pelos contornos da van, de teto baixo.

Corta-se, então, para um plano-sequência que se inicia num plano médio de Zezinha saindo da van, enquanto seu motorista anuncia lugares disponíveis. A câmera gira em torno de Zezinha e a acompanha de costas conforme ela caminha pela calçada, enquanto o noticiário ainda comenta sobre a crise, agora, informando dados de mortes causadas pelas quedas de ares condicionados. Nesse momento, o enquadramento vai se abrindo transformando o plano médio num plano geral, de angulação de baixo para cima, no qual o corpo de Zezinha é envolto pelas ruas, prédios, calçadas, semáforos, janelas, ares condionados e todos os automóveis e pessoas em circulação pela cidade de Luanda. Não é somente Zezinha que circula, mas os corpos ao seu redor e a própria câmera simultaneamente circulam com ela.



Figura 21. Frame de *Ar Condicionado* (Angola, 2020). o corpo de Zezinha é envolto pelas ruas, prédios, calçadas, semáforos, janelas, ares condionados e todos os automóveis e pessoas em circulação pela cidade de Luanda

Em outro corte, vemos um plano-sequência que se dá completamente em plano geral, de enquadramento aberto, no qual Matacedo e Zezinha estão sentados e tomando café, provavelmente utilizando o horário de almoço ou intervalo dos seus respectivos serviços. É um quarto abarrotado de objetos que parece servir de dispensa, quarto, cozinha e oficina para os funcionários. Suas mesas, bacias, cadeiras, prateleiras, e vários objetos de plástico e papelão preenchem o quadro e deixam Matacedo e Zezinha apertados e próximos. Uma música invade a imagem, vindo de algum rádio ou aparelho eletrônico fora de quadro. Matacedo comenta que são 3 minutos e, nesse momento, Zezinha conta uma memória sobre o pai. Ela fala que o pai olhava para o mar como Matecedo olha para a caneca: esperando a temperatura certa. Depois ela acrescenta uma frase dita pelo pai: "o vento diz tudo". Aqui a câmera continua na mão, dando pequenos respiros ao longo da sequência. O celular de Zezinha interrompe a conversa entre eles, e dele sai a voz exigente do patrão, Dr. Nok, que preenche o quarto junto com a canção do rádio. Dr. Nok está exigindo o ar condicionado e Zezinha responde que Matacedo irá resolver o problema do AC. Depois que o patrão encerra a conversa, Zezinha desliga e volta a conversar com Matacedo perguntando se ele visitou. Ela comenta que os patrões parecem que não tem família e critica o jeito que Dr. Nok trata a mãe. Ela diz a Matacedo: "família não é só pai e mãe", perguntando depois se ele visitou dona Ana. Matacedo interrompe a conversa batendo o copo de plástico na mesa e dizendo que vai cuidar do ar condicionado.



Figura 22. Frame de *Ar condicionado* (Angola, 2020). Aqui a câmera continua na mão, dando pequenos respiros ao longo da sequência. O celular de Zezinha interrompe a conversa entre eles, e dele sai a voz exigente do patrão, Dr. Nok, que preenche o quarto junto com a canção do rádio.

Figura 23. Acesso para a sequência comentada.

Nestes três momentos, os regimes de presença produzidos pela movimentação dos corpos no espaço constantemente redimensionado dos planos-sequência, que operam na confluência de corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador, conduzem a narrativa do filme. Embora *Ar condicionado* esteja construindo uma atmosfera opressiva da crise climática que assola Luanda, o filme não centraliza nas imagens de morte que ressoariam de tal temática, mas busca com o corpo da câmera (nos seus enquadramentos abertos e movimentos consequentes ao uso da câmera na mão) a circulação desordenada da vida. Mais especificamente, a vida compartilhada por todos os seres (além de Zezinha e Matacedo, as pessoas, os prédios, os automóveis circulando conjuntamente com eles). Essa circulação desordenada estabelece uma relação com a composição da encenação em cada plano que, ao decorrer do filme, tensiona os efeitos de uma temporalidade cronológica linear. E nós nunca sabemos se os corpos circulam condicionados pelos afazeres exaustivos de um cotidiano imerso num sistema capitalista, sendo ar condicionado produzido por uma máquina, ou se circulam no fluxo espontâneo do ar natural.

Primeiramente porque, desde o início do filme, não sabemos se habitamos a Luanda atual ou a Luanda do futuro. Isso dialoga com a experienciação das "ruínas futuristas" discutidas por Ana Caroline de Almeida (2020). Reforçando um estar no mundo que cria "uma experiência de viver numa narrativa que coloca as pessoas em constante estado de *déjà-vu*, observando paisagens de ruínas que anunciam aquilo que já aconteceu" (Almeida, 2020, 116). Se alinharmos este pensamento de Almeida com a concepção de presença em Gumbrecht (2010), fundada no "ser-no-mundo", experienciamos, num segundo momento, os movimentos de corpos no filme (Zezinha, Matacedo e todos os seres coexistentes com eles) conjuntamente com o corpo do filme (os planos-sequência de enquadramento aberto associados a uma câmera na mão) que, em suas idas e vindas, revelações e ocultações, grafam nas imagens e sons uma temporalidade a circular entre passado, presente, futuro. Isso é sensível aos nossos corpos de observadores quando Zezinha, subitamente, conta a memória de seu pai e o mar no pequeno quarto de funcionários. O relato de Zezinha quase transforma o espaço opressivo do quarto, trazendo a brisa do mar para aquele espaço. Experienciamos aí uma infiltração do passado no presente/futuro indefino do filme, uma infiltração acontecendo durante a duração do plano cinematográfico em seus sutis respiros que tremulam levemente a câmera. Essa infiltração, na verdade, pode ser lida como a "contaminação" (Mello,

2017b) da temporalidade espiralar inscrevendo-se na linguagem cinematográfica, mas isto será mais aprofundado adiante. A contaminação está acontecendo, ademais, na voz de Zezinha que inscreve a temporalidade espiralar na composição da imagem. Zezinha enfatiza estar falando da brisa do mar, não o ar artificial produzido pelas máquinas. A fala coincide com as relações de Matacedo e Zezinha no quarto que quebram com seu fluxo condicionado de operários pela cidade. Mesmo com a chamada do patrão, pelo celular, o plano-sequência não é interrompido (em busca de um evento dramático que prenda nossa atenção). O filme permanece a insistir nas presenças manifestadas pelos corpos de Zezinha e Matacedo ainda a circularem no plano-sequência.

A interação de Zezinha e Matacedo, este silencioso com seus gestos e aquela cantante com seus comentários, trazem a "oralitura" que Leda Maria Martins (2021a, 2021b) compreende nos reinados de Nossa Senhora do Rosário, festividade e ritual das culturas afrodiaspóricas presentes no continente americano[37]. Por "oralitura", a autora refere-se:

[37] Os reinados, mais do que festividades e rituais, são performances de resistência que presentificam no corpo das pessoas negras sua ancestralidade ligada às sistemas sociais e rituais oriundos dos povos originários do continente africano. Os reinados tem suas bases nas coroações de Reis Congos que, à princípio, eram uma estratégia do sistema escravocrata de repressão e subjugação da cultura afrodiaspórica no Brasil. "A coroação de reis negros, incorporada pelo sistema escravocrata, como modo de controle dos africanos e de seus descendentes, é apropriada pelo próprio negro que, por meio dela, reterritorializa formas ancestrais de organização social e ritual. Os festejos do Rosário, performados sob o estandarte de santos católicos da devoção negra, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, São Baltasar, Nossa Senhora das Mercês, alastraram-se pelos territórios brasileiros, já imprimidos de conotações e resoluções que rompem a ordem escravocrata e os códigos ocidentais, transformando o aparato institucional em um dos modos operadores e agenciadores de inscrição de outros processos simbólicos na formação da cultura brasileira: "tanto assim, que abolida em meados do século XIX a estratégia escravista de eleição do 'Rei do congo', as celebrações que a cercavam, e que eram da iniciativa dos próprios negros, permaneceram, transformando-se em autos ou danças dramáticas" (Martins, 2021a, p. 45). Mais adiante a autora acrescenta: À reterritorialização e à restituição de formas expressivas da tradição africana alia-se a reinterpretação, pelo negro, dos ícones religiosos cristãos, investidos de novas conotações semânticas. Nessa via de leitura, a devoção aos santos reveste-se de instigantes significados, pois as divindades cristãs tornam-se transmissoras da religiosidade africana, barrada pelo sistema escravocrata e pela interdição aos deuses africanos. Assim, "a particularidade na interpretação do mundo é que tornou o negro – por semelhanças e diferenças – um participante da comunidade dos homens. Sua herança mítica se imbricou na teia da hagiologia católica modificando-a e modificando-se simultaneamente". Essa estratégia de reversibilidade é acentuada por Muniz Sodré como um dos modos constitutivos do código das aparências que, segundo ele, funda a cultura negra: "Aparência não implicará aqui, entretanto, em facilidade ou na simples aparência que uma coisa dá. O termo valerá como indicação da possibilidade de uma outra perspectiva de cultura, de uma recusa do valor universalista de verdade que o Ocidente atribui a seu próprio modo de relacionamento com o real, a seus regimes de veridicção. [...] As aparências não se referem, portanto, a um espaço voltado para a expansão, para a continuidade acumulativa, para a linearidade irreversível, mas à hipótese de um espaço curvo, que comporte operações de reversibilidade, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidade de resposta." (Martins, 2021a, p. 45). Sobre as fundações das festividades e rituais de reinados no Brasil e no continente americano, assim como suas relações com o Reinado de Nossa Senhora do Rosário no bairro do Jatobá, em Belo Horizonte, ver: (Martins, 2021a, p. 39-49).

> [...] a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar, enfim (Martins, 2021b, p. 41)

Afinal, os comentários de Zezinha presentificam memórias, relativas ao seu pai, mas também, relativas ao patrão e a outras pessoas pertencentes à comunidade do prédio (Dona Ana). O corpo de Zezinha, e sua voz, performam inscrevendo a temporalidade espiralar, já que a força da palavra como "aparição" (Martins, 2021a, p. 25) propicia a revelação e ocultação do corpo de Zezinha e dos corpos que ela invoca. "Assim, no âmbito das oralituras, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória" (Martins, 2021b, p. 130-131). Fazemos este comentário a partir de Leda Maria Martins (2021a). Esta observa que a palavra como "aparição" (Martins, 2021a, p. 25) e não "esquecimento" (Martins, 2021a, p. 26), isto é a palavra enquanto um corpo em presença, propicia "o fulgor da revelação e desvelação" (Martins, 2021a, p. 26) que chama a presença do sujeito. Ou seja, a palavra é uma energia presentificadora da pessoa invocada ou chamada, o corpo como "guardião da memória" (Martins, 2021a, 2021b). Afinal, conforme no pensamento das matrizes africanas iorubá, banto e nagô que regem os estudos da autora, as palavras carregam "axé" (energia, força vital)[38] presente no corpo de todos os seres vivos e mortos (Martins, 2021a, p. 25-26). Segundo a autora:

> Nos congados, a palavra, como hálito, condensa o legado ancestral, seu poder inaugural, e o movimento prospectivo da transcriação, encenado no ato da transmissão. O evento narrado dramatiza o sujeito num percurso curvilíneo, presença crivada de ausência, memória resvalada de esquecimento, tranças aneladas na própria enunciação do narrado (Martins, 2021a, p. 26)

Para Leda Maria Martins (2021a, 2021b), a concepção de "oralitura" diz respeito às manifestações orais que grafam no corpo negro a memória ancestral dos povos africanos. A "oralitura" correlaciona-se com o "tempo espiralar" (Martins, 2021b), por

[38] A noção Iorubá de "axé", segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022), "designa um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital – que reside em cada um, na coletividade, em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor. – que deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse" (Lopes, Simas, 2022, p. 66).

ser fundada no tempo ancestral das matrizes iorubá, banto e nagô[39]. Nos reinados negros, a memória se "enviesa nas falas, se esvazia e se preenche de sentido, como um lugar numinoso, pletora de significantes" (Martins, 2021a, p. 26). Os "cinemas das espirais do tempo", em *Ar condicionado*, manifestam-se com a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) presentificada pelos corpos de Zezinha e Matacedo que, ora e outra, rompem com a circulação condicionada às ordens de seus patrões e evidenciam as "forças vitais" (Lopes, Simas, 2022) circulantes em todos os seres. Desordenam, desse modo, o tempo linear e condicionado do sistema capitalista com o tempo curvilíneo e coletivo da ancestralidade, que é grafado no filme.

O corpo de Matacedo fulgura afetos, no seu cotidiano condicionado de zelador do prédio, enquanto tromba com moradores do edifício e seus lares. Isso é visível nas sequências que acompanhamos Matacedo percorrer os andares do prédio e adentrar o apartamento de cada morador. Os apartamentos e corredores que Matacedo adentra descentralizam a ação do personagem com pequenos detalhes do cotidiano outro, em manifestação no lar de cada morador.

[39] A "oralitura", segundo Leda Maria Martins (2021b), opera uma "afrografia": "Na performance da voz, cantares e narrativas recriam a história do ponto de vista do próprio negro, em todas as derivações culturais das matrizes africanas que se restituíram no Brasil e em todas as Américas, em inúmeros repertórios orais falados e cantados pelos mestres da voz e dos ritos, suas vocalidades griô. Nesses contos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta, numa gesta que também inclui as travessias históricas do negro, suas memórias de África, fábulas africanas e afro-brasileiras, a formação do cosmos, as histórias das divindades, das anedotas, dos causos e de muitos outros enunciados, sejam milenares, sejam recentes e mesmo da atualidade, que as performances da oralitura presentificam e reanimam em todos os terreiros negros, dimensão cósmica de assentamento, criação e veiculação de saberes. No engenhoso modo de construção diferenciada da diversa e polifônica textualidade oral, muitas vezes se exercitam os códigos do segredo, saberes censurados pelo sistema escravista que, ainda assim, eram veiculados. Como já o afirmei em *A cena em sombras*, a cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos, operadores da formação cultural afro-americana, que o estuda das práticas performáticas reitera e revela. Nas Américas, as artes, os ofícios e os saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos" (Martins, 2021b, p. 115-116).



Figura 24. Frame de *Ar Condicionado* (Angola, 2020). Os apartamentos e corredores que Matacedo adentra descentralizam a ação do personagem com pequenos detalhes do cotidiano outro, em manifestação no lar de cada morador

O mesmo acontece nos percursos de Zezinha. Em uma das sequências do filme, esta sobe pela escada do prédio chamando por Matacedo, sua ação é constantemente atravessada por presenças outras que invadem o campo da imagem. Primeiro, são crianças que correm pelo corredor e descem a escada, passando por Zezinha, que dá uma bronca nelas. Depois, Zezinha sobe até chegar ao corredor de um andar. Chama por Matacedo novamente. Ela caminha pelo corredor procurando por algum sinal de seu companheiro. Vai em direção a uma saída de incêndio, porém, no meio do corredor, dá de cara com duas jovens, que brincam batendo as mãos ritmicamente. A personagem para e se irrita com as adolescentes, que não interrompem a brincadeira para liberar a passagem. Isso faz Zezinha dar outro resmungo e passar no meio delas.

Figura 25. Acesso para a sequência analisada.

A Luanda dominada pela desordem da crise climática, em *Ar condicionado*, é atravessada pelas experiências vividas e compartilhadas pelos corpos dos personagens, e nos expõem outra camada coexistente com o caos da vida compartilhada entre todos os seres.

Kota Mino possui grande importância nesse sentido, pois ele mostra a Matacedo e Zezinha que as resistências dos aparelhos de ar condicionado são como discos rígidos, afinal eles guardam momentos vividos pelas pessoas dos lares que habitaram como se fossem fragmentos de vídeos. Kota Mino prova isso ao ligar aparelhos de videocassete às resistências, gravando, em uma fita magnética, a memória guardada pelo ar condicionado. Ao mesmo tempo, o personagem também traz a angústia dos personagens do filme: se a maioria que possui o aparelho eletrônico em seus lares pertence às classes mais privilegiadas, só os mais ricos têm direito à memória? Daí que Mota Mino mostra sua invenção: um carro abandonado conectado a várias resistências de ar condicionado, capaz de gravar as memórias de quem viaja nele.

Apesar de *Ar condicionado* apresentar uma narrativa contínua e progressiva, os planos apresentados a nós, observadores, presentificam tanto nas imagens do filme quanto no corpo do observador a experienciação de uma temporalidade outra, de entrecruzamento entre passado, presente e futuro. Essa "contaminação" (Mello, 2008; 2017b) age por uma troca entre corpo no filme, corpo do filme e corpo do observador. Nela, "os significados não se dispersam, nem se diluem, mas, ao contrário, possuem o poder de afetar e contaminar irreversivelmente as áreas em diálogo" (Mello, 2017b, p. 16).

Por sua vez, essa contaminação provoca uma "desconstrução" (Mello, 2008; 2017b), uma virada epistemológica: a desconstrução de um tempo cronológico e progressivo, fundado no indivíduo, por um tempo não linear, espiralar, fundado na ancestralidade e no coletivo das matrizes africanas.

Por desconstrução, a "abordagem das extremidades" compreende:

> Os procedimentos desconstrutivos giram em torno da desmontagem de um significado para se obter outro. Evocam, em um primeiro momento, a negação de um estado e, em um segundo momento, a reversão, ressignificação e expansão de seus limites criativos. A corrente desconstrutiva pretende que a apreensão da realidade se dê pela experiência sensória, sendo um processo de descoberta nela dimensionado como campo de testagem e experimentalismo. A desconstrução, como vetor de leitura, destaca os deslocamentos poéticos de um sentido em outro, de uma presença em outra. (Mello, 2017b, p. 14)

Em *Ar condicionado*, os planos apresentam uma duração mais longa e, predominantemente, são planos-sequência de enquadramento aberto. É um filme que quase não se utiliza de *close-ups* e primeiros planos, reservando esse recurso para momentos muito específicos. Os planos-sequência de enquadramento aberto, em *Ar condicionado*, em seu movimento ao longo dos espaços urbanos interiores e exteriores de Luanda, transformam-se em planos de conjunto. Com isso, os planos passam da centralização nas ações de um personagem para a exploração em mais de um personagem. Esses planos de conjunto se colocam em contato conosco e, depois, se desfazem conforme a câmera se movimenta em outra direção, criando um jogo entre campo e fora de campo.

A maior parte dos planos compostos por Fradique neste filme explora enquadramentos abertos nos quais não somente Matacedo ou Zezinha são evidenciados, mas também todas as outras presenças que compartilham a imagem com eles (desviando nossa atenção). Os corpos de Matacedo e Zezinha atravessam ruas, passarelas, escadas, corredores, entram em cômodos de apartamentos. Assim, os diversos elementos que atraem nossa atenção de observadores não são necessariamente o ato de o personagem movimentar-se, mas sim os prédios, as pessoas, as paredes marcadas por pixos, grafites, rachaduras, vigas, grades, geradores e várias outras presenças à interferir no próprio enquadramento e na composição do plano, desviando nossa atenção para além dos protagonistas. Simultaneamente, essas presenças provocam sensações de claustrofobia, e a relação entre os seres contraria essa claustrofobia ao presentificar a energia incontrolável, não condicionada, do cotidiano no edifício. A ação objetiva de Zezinha é constantemente contrariada pelas brincadeiras das crianças e das adolescentes, pois evidencia, em ato, o quanto o corpo de Zezinha está condicionado a cumprir as ordens de seu patrão, o capitalista que explora seu trabalho enquanto empregada doméstica.

Daí a brincadeira que o título do filme propõe com a palavra “ar condicionado”, um ar que não flui, que não é natural, que está determinado, controlado, condicionado. Corpos condicionados pelas crises geradas por um sistema capitalista intensificado, fundado no ato do consumo desenfreado e na desvalorização de elementos da vida que não geram lucro. Um sistema que sufoca e exaure os corpos. Segundo Mbembe (2021), o “brutalismo” não se refere apenas “aos horrores da guerra e outras atrocidades” (2021, p. 46) e aos estados de “selvageria”, mas também “a forma pela qual a intoxicação que comporta o poder traduz o horror e as situações extremas nos interstícios do cotidiano e, mais especificamente, nos corpos e nos nervos daqueles e daquelas que ele brutaliza” (Mbembe, 2021, p. 46). O condicionamento que intoxica os corpos em Ar condicionado é aquele voltado à cumprir tarefas, como máquinas, conduzindo a exaustão como os próprios ares condicionados que param de funcionar e caem dos edifícios. “Visto desse ângulo, o brutalismo consiste na produção de uma sequência de coisas que, em um dado momento, conduzem a uma série de eventos fatais” (Mbembe, 2021, p. 46)

Contudo, o ar condicionado guarda as memórias que mostram atos cotidianos confrontadores do sistema capitalista, justamente a memória que o condicionamento de um sistema fundado no lucro nos leva a esquecer ou que priva o acesso somente às classes privilegiadas. Os corpos subjugados pelo “brutalismo” (Mbembe, 2021) são desconstruídos, ressignificados pelas memórias e os afetos provocados por elas, como as memórias contadas por Zezinha.

Leda Maria Martins (2021b) observa que o “tempo espiralar” é fundado na figura do ancestre e, a partir disso relembra a cerimônia fúnebre dos reinados, a “Descoroação”, liturgia voltada às Majestades e Grandes Mestres do reinado. Um rito de passagem que se mostra como “uma das etapas de transformação da pessoa em ancestral celebrado e reverenciado, cuja energia se distribui pelos viventes, fertilizando a existência com as energias das forças vitais” (Martins, 2021b, p. 66). A memória de Zezinha traz, ao mesmo tempo, seu ancestre, seu pai que ressignifica o cotidiano brutalizado da Luanda em crise climática. “O ancestre é, assim, ondas e radiações, acervos de memória, acúmulo de temporalidades” (Martins, 2021b, p. 66).

No entanto, *Ar condicionado* se apoia na presença do corpo que invoca tanto os vivos quanto os mortos (que permanecem vivos enquanto ancestres), com lembranças

condutoras de “força vital” (Simas, Lopes, 2022; Martins, 2021a). Ademais, se a “força vital” circula por todos os seres, então, os próprios corpos que passam por nós, por Matacedo, por Zezinha, durante o filme, também presentificam a circulação dessa energia.

Aqui, a articulação dos planos e enquadramentos pensados no “intervalo” (Faucon, 2014) de sua relação, presentificam a nós tal energia vital em circulação, tornando-a sensível ao corpo do observador. Ainda que o plano-sequência esteja em função das ações de um personagem, este é constantemente descentralizado em seu percurso pela presença de outros corpos que entram em relação com ele. Isso se concretiza tanto no próprio plano-sequência quanto no corte para outro plano (sua intermitência), instituinte do “intervalo” que nos conduz a temporalidade de outro plano. Consequentemente, o filme, ao abrir fissuras no plano-sequência com a confluência dessas presenças, favorece uma convergência de temporalidades para a imagem, entrecruzando passado, presente, futuro. O corpo de Matacedo, o corpo de sua companheira (Zezinha) e os corpos de outros personagens, com ou sem nomes, guardam memórias conforme a lente da ancestralidade trazida pelos estudos Leda Maria Martins (2021a, 2021b). Eles são “veículos da memória” (Martins, 2021b, p. 131).

O ápice do entrecruzamento dessas temporalidades está em uma das últimas sequências do filme, quando Matacedo e Zezinha testam a máquina do tempo de Kota Mino. Quando o ar condicionado do carro é ligado, Matacedo se transporta para as ruas de Luanda. Nessa sequência articulada nos “intervalos” (Faucon, 2014) entre *jump cuts*, que enquadram Matacedo com a cabeça deitada para fora de um carro em movimento (como se ele flutuasse pelas ruas), o passado e o futuro, dias e noites, aparentam se confundir. O mais interessante é que, nessa sequência, Matacedo parece fluir como o ar da natureza, o ar que não é condicionado. Matacedo e o carro, juntos, transformam-se no próprio “veículo da memória” (Martins, 2021b). O personagem viaja no tempo e flui em sua memória até ser acordado por Zezinha, que antes de acordá-lo, resmunga: “O que a guerra não nos fez?”. O próprio comentário de Zezinha traz a dimensão política do filme, numa recuperação do passado, pois *Ar condicionado* também está a falar das sequelas dos 42 anos de guerras ininterruptas que violentaram os angolanos (refletido po nós no capítulo 1).



Figura 26. Acesso para a última sequência analisada.

De que modo os "cinemas das espirais do tempo" manifestam a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021)? Em *Ar condicionado*, os "cinemas das espirais do tempo" partem do corpo no filme (Matacedo, Zezinha, Kota Mino, entre as presenças de outros personagens que circulam pela caótica Luanda tomada pela crise climática), que conjunta e simultaneamente contamina o corpo do filme e o corpo do observador. É do corpo de seus personagens, seus gestos, movimentos e, principalmente, na oralidade que a concepção banto, observada por Leda Maria Martins (2021a, 2021b) nos congados e reinados, instaura-se nos "cinemas das espirais do tempo". Afinal, para a concepção da matriz banto, o indivíduo é um cruzamento triádico dos ancestrais fundadores, as divindades e outras existências sensíveis, o grupo social e a série cultural (Martins, 2021a, p. 44). Nesse sentido, segundo a autora, o sujeito se erige "como signo e efeito de princípios que não separam a história e a memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, a história individual e a memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano" (Martins, 2021a, p. 44). A máquina do tempo de Kota Mino corporifica os "rastros" (Glissant, 2024)[40] de uma ancestralidade silenciada pelo cotidiano "brutalista" (Mbembe, 2021) de um provável futuro de calor extremo, consequente a crise climática. Dito isto, mais importante ainda é destacar a seguinte reflexão de Leda Maria Martins:

[40] Eis o que Edouard Glissant compreende com "rastro": "Aqueles que se encontram aqui vêm sempre de um "lá", da vastidão do mundo, e eis que estão decididos a trazer a este aqui o frágil saber que arrastaram consigo. Um saber frágil não é ciência imperiosa. Intuímos que estamos a perseguir um mero rastro [...]. Que o pensamento do rastro se coloque, por oposição ao pensamento sistêmico, como uma errância que orienta. Sabemos que o rastro é o que nos coloca a todos, de onde quer que venhamos, em Relação". (Glissant, 2024, p. 16)

> Essa herança ancestral e dos ancestrais ressoa nas expressões da arte negra, em geral, e nas dos congados, em particular, tendo na assimetria um dos seus signos agenciadores. Essa concepção assimétrica diz, em muito, de um certo pulsar do sujeito em movimento constante, assegurando que a relação com as origens é sempre retrospectiva e prospectiva, pois, como no jazz, funda o sujeito em movimento (Martins, 2021a, p. 44)

Em *Ar condicionado* (Angola, 2020), trabalha-se uma continuidade que desemboca na experienciação de uma temporalidade descontínua a se infiltrar e contaminar as imagens e sons do filme, que não produzem certezas no observador – uma vez que, simultaneamente, essas imagens dão abertura à experienciação, pelo corpo do observador, de um tempo curvilíneo no qual o momento presente do plano cinematográfico é contaminado por aspectos de um passado e de um futuro que, subitamente, se instauram na imagem. Mesmo que o observador opte por enxergar uma sequência do passado para o presente, o filme prefere não desenvolver uma narratividade concatenada que afirme e pontue nitidamente essa delimitação temporal linear. Compartilho com Ana Caroline de Almeida (2020) o argumento de que *Ar condicionado*, entre outros filmes pertencentes aos "cinemas das espirais do tempo", produz "instantes dentro das narrativas em que as imagens abrem o tempo para frente e para trás, quando a câmera registra a materialidade desse estado de suspensão em que a própria constituição retilínea da linha passado presente futuro é questionada" (Almeida, 2020, p. 116).

Por isso, em *Ar condicionado* não conseguimos delimitar os contornos do tempo. Experienciamos, então, a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b), um "cinema das espirais do tempo". A experiência temporal do filme é caótica. Os fundamentos ocidentais de tempo, oriundos do pensamento grego, relacionam-se aos princípios ligados à narrativa mitopoética de Chronos, divindade que executa a partição do tempo e ordena o tempo indefinido do caos; a ordenação é algo que não experienciamos em *Ar condicionado*, em que os planos não se articulam como engrenagens pertencentes a uma cadeia narrativa causal, submetidos ao controle de uma estrutura dramática ordenada na trajetória de um herói. A montagem de *Ar condicionado* explora a "energia do intervalo" (Faucon, 2014), a partir dos corpos no filme e a "produção de presença" (Gumbrecht, 2010) de suas "oralituras" (Martins, 2021b), instituindo uma temporalidade heterogênea no movimento de um plano ao outro, inscrevendo na linguagem cinematográfica, através da montagem,

a “força vital” no “movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade” (Martins, 2021a, p. 43).

Ar condicionado, na contramão, conduz o observador a experienciar, em seu corpo, uma temporalidade onde se entrecruzam passado, presente e futuro. Com essa reflexão, abrimos caminhos para melhor aprofundar, no capítulo três desta tese, como a concepção de “tempo espiralar” (Martins, 2021) e outras concepções não cronológicas de tempo manifestam-se nos “cinemas das espirais do tempo”.



Figura 27. Frame de Ar condicionado (Angola, 2020). Nessa sequência de cortes, que enquadram Matacedo com a cabeça deitada para fora de um carro em movimento (como se ele flutuasse pelas ruas), o passado e o futuro, dias e noites, aparentam se confundir. O mais interessante é que, nessa sequência, Matacedo parece fluir como o ar da natureza, o ar que não é condicionado.

PARTE DOIS

CINEMAS DAS ESPIRAIS DO TEMPO

CAPÍTULO 3
CINEMA E TEMPORALIDADE ESPIRALAR
COMO CAMPO DE PROBLEMATIZAÇÕES PARA O CINEMA NO SÉCULO XXI:
ESTUDOS EM *ARÁBIA* (BRASIL, 2017), *RIO DOCE* (BRASIL, 2021), E *INSIDE THE YELLOW COCOON SHELL* (VIETNÃ, 2023)

Neste capítulo, apresentaremos as discussões envoltas no conceito de "cinemas das espirais do tempo". Para isso, vamos adentrar a discussão do "tempo espiralar", a partir da autora que emprega esse conceito e o investiga, Leda Maria Martins (2021b). Seus estudos que se desdobraram no conceito de "tempo espiralar" tiveram base nas festas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário no bairro do Jatobá, em Belo Horizonte. As investigações de Leda Maria Martins operam conjuntamente aos saberes ancestrais imanentes nos corpos pretos e afrodiaspóricos, que trazem consigo a presença de uma memória ancestral. A partir das culturas iorubá, banto e nagô, Leda Maria Martins (2021b) apresenta o conceito do "tempo espiralar", um tempo curvilíneo fundado na figura do ancestre.

Para complementar as discussões despertadas pelos "cinemas das espirais do tempo", olharemos mais camadas da temporalidade espiralar através das investigações de Larissa Macêdo (2023), com suas "poéticas da encruzilhada", que leem o "tempo espiralar" enquanto tempo das encruzilhadas, o tempo de Exu. Tais saberes, presentes tanto nos estudos de Leda Maria Martins (2021b) quanto nos de Larissa Macêdo (2023), são o que Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022) chamam filosofias de matriz africana. Tal definição não é um gesto generalizante, mas um modo de confrontar as estratégias de silenciamento e apropriação cultural empregadas por um cânone filosófico ocidental predominantemente branco, que costuma deslegitimar os pensamentos de matriz africana, empreendendo um ato de epistemicídio.

A partir dessa intersecção, num terceiro momento iremos novamente utilizar o jogo de leitura da "abordagem das extremidades" (Mello, 2017) para analisar os longas-metragens *Arábia* (Brasil, 2017), de João Dumans e Affonso Uchôa, *Rio Doce* (Brasil, 2021), de Fellipe Fernandes e *Inside the Yellow Cocoon Shell* (*Bên trong vo kén vàng*, Vietnã, 2023), de Thien An Pham. Com a "abordagem das extremidades" (Mello, 2017), compreenderemos os modos dos "cinemas das espirais do tempo" entrecruzarem presente, passado, futuro, nas imagens do filme, que atravessa o corpo do observador.

3.1 Leda Maria Martins e o "tempo espiralar"

Com o "tempo espiralar" (Martins, 2021b), fundamentamo-nos em uma discussão sobre o tempo alinhado a pensamentos de matriz africana. Leda Maria Martins é uma mulher preta, rainha de congado, e suas concepções em torno do "tempo espiralar" se baseiam em saberes das culturas iorubá, banto e nagô. O "tempo espiralar" e o conceito operacional apresentado nesta tese de "cinemas das espirais do tempo", aprofunda-se nos estudos de Martins, falam de uma temporalidade que não necessariamente se limita à interioridade de um indivíduo.

O "tempo espiralar" traz a correlação entre interioridade e exterioridade, já que a experiência do espiralar do tempo não se encerra em um único ponto de vista; ela aponta para fora, para o mundo no qual estamos implicados. Essa concepção de tempo entrecruza passado, presente e futuro, e diz respeito à nossa relação simultânea com todos os seres, vivos e mortos. Muito desse pensamento ancestral, segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022), se deve aos períodos nos quais o continente africano era formado por pequenas comunidades, cujas experiências existenciais estavam ligadas à fecundação do solo e das mulheres, ciclos que mantinham a continuidade da vida.

"As colheitas e os filhos, sem os quais as aldeias e linhagem não tinham como prosperar, só se conseguiam após o crescimento sempre misterioso das respectivas 'sementes'" (Lopes; Simas, 2022, p. 18). Nesse sentido, a "analogia da semente", que cresce em um movimento sem limite, traz a "transformação criadora" como um dos valores fundamentais que regem a representação do Universo, instável e dinâmico, no pensamento ancestral africano. De modo semelhante ao crescimento da semente quando rompe seu envoltório para crescer, as espirais do tempo não são passíveis de mensuração. Elas não contornam começos e fins definidos.

A imagem da espiral está presente no "tempo espiralar", e não somente nele. A forma espiralar também se encontra em vários saberes do pensamento ancestral africano, conforme vemos na "analogia da semente" existente no imaginário dos povos Dogons. Esses povos "simbolizam a origem da vida universal em uma semente que faz estourar seu envoltório e passa a crescer em um movimento sem limite" (Lopes; Simas, 2022, p. 17). "Nessa analogia de semente, a forma espiralada, imagem do crescimento orgânico

universalmente compreendida, é percebida também na escultura de diversos povos africanos" (Lopes; Simas, 2022, p. 17). Essa analogia pode se correlacionar a noções de representação do Universo enquanto "um conjunto de forças em constante movimento" (Lopes; Simas, 2022, p. 18), trazendo, portanto, uma representação do Universo que enxerga, em sua composição, a relação simultânea entre diversas potências.

Os pensamentos de matriz africana, fundados na ancestralidade, presentificam subjetividades plurais, o que resulta nos encontros de passado, presente e futuro.

> A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. (Martins, 2021b, p. 23)

A temporalidade espiralar funda-se na presença do ancestral que se movimenta entre os anéis do tempo, simultaneamente entre passado, presente e futuro.

> A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados […], núcleo da energia vital em movimento. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (muntu), a coletividade (bantu) e os ancestres, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. (Martins, 2021b, p. 58)

As relações entre ancestrais, seres vivos e atos que desenham um provável futuro não se dão de modo linear, e sim na forma espiralar mencionada por Leda Maria Martins (2021b): em movimentos de ida e volta, contração e descontração, progressão e retrocessão. Ademais, vemos que a perspectiva de tempo fundamentada na ancestralidade, assim como a maioria dos pensamentos relacionados às filosofias de matriz africana, está correlacionada a noções coletivas de mundo. A duração de um corpo está emaranhada nas durações de outros corpos vivos e mortos, que se movimentam simultaneamente no passado, presente e futuro. Nossas ações não dependem apenas de nossa vontade individual, mas também das relações com antepassados e com outros seres coexistentes no presente.

Vemos a coexistência de presente, passado e futuro em razão das camadas acumuladas desses tempos se manifestarem em simultaneidade, em movimentos de contração e descontração. Por ser um tempo recorrente, o movimento do "tempo espiralar" também produz transformações e, consequentemente, está executando constantemente a atualização dos sentidos e suas ressignificações.

Logo, o "tempo espiralar" discutido por Leda Maria Martins (2021b) possui um aspecto de constante transformação e devir; apresenta tanto o aprofundamento intensivo no infinitamente pequeno da duração quanto a expansão para o infinitamente grande do tempo. Possui, ademais, aspectos intensivos e extensivos simultâneos. Correlaciona interioridade e exterioridade que, pelo entrecruzar de diferentes linhas temporais, também presentifica a implicação dos corpos. O momento presente convive com o imemorial da ancestralidade. O pequeno gesto do cotidiano carrega saberes de séculos anteriores, assim como espalha suas sementes para séculos adiante. O "tempo espiralar", esse tempo do ancestre, traz consigo a circulação de forças de vida, a "força vital" que circula por todos os seres.

> A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. (Martins, 2021b, p. 63)

As perspectivas racionalistas ligadas a muitas das filosofias europeias pós-iluministas e o "mundo ordenado" (Silva, 2019) por elas seguem noções de distância entre as coisas. Estabelece o que é grande e o que é pequeno. Estabelece o que está longe e o que está próximo. São lógicas de um tempo histórico que lineariza e determina cronologicamente os pontos mais e menos relevantes, as histórias a serem ouvidas e as histórias a serem silenciadas, isto é, os grandes e os pequenos eventos históricos. Não à toa, são dessas separações que surgem as afirmações dos povos sem história, expressão atribuída às culturas não europeias, não ocidentais, anteriores à invasão dos colonizadores. Expressão essa que é atribuída, como estratégia racista de subjugação, às

culturas e saberes dos povos originários localizados no continente africano, dos quais as concepções espiralares de tempo são oriundas[41].

Por não ser uma noção de tempo ligada ao pensamento branco, europeu e patriarcal, o "tempo espiralar" (Martins, 2021b), que fundamenta o conceito apresentado nesta tese de "cinemas das espirais do tempo", instaura temporalidades no cinema que podem nos deslocar da zona de conforto assentada nas significações do imaginário branco, europeu, patriarcal.

3.2 Tempo não cronológico, tempo de Exu

Para termos compreensões mais expandidas acerca do "tempo espiralar" (Martins, 2021b), é interessante passarmos por pensamentos que também estão em diálogo com a visão trazida por Leda Maria Martins. É o caso da curadora, artista e pesquisadora Larissa Macêdo (2023), que, ao pensar as "poéticas das encruzilhadas", nos conduz por inúmeras noções de Exu existentes nos pensamentos das religiões de matriz africana. Antes de falarmos de Exu, precisamos fazer a saudação: Laroyê, Exu!

Larissa Macêdo observa em Exu Obá Oritá Metá:

> Outra noção importante de Exu é Obá Oritá Metá. A noção de Exu como sendo o "+1" ou o "3", princípio de expansão e pluralidade que desafia os limites binários hegemônicos. A potência presente nas noções de "+1" ou "3" marca o caráter pluriversal, ambivalente e contínuo de Exu. É nesse sentido que Exu é sempre aquele que está praticando as fronteiras, as encruzas, as lacunas, os entres e os interstícios. É nesse mesmo sentido que Exu se firma como princípio de possibilidades e de imprevisibilidades. Seu caráter enquanto "+1" ou "3" o define como o múltiplo no um ou o um multiplicado ao infinito, evocando a continuidade espiralar de Òkòtó. Perspectivá-lo buscando uma síntese é um equívoco, dado que Exu precede essas concepções coloniais. Para compreender Exu é preciso romper com as amarras do pensamento hegemônico. (Macêdo, 2023, p. 75)

[41] Nei Lopes e Luís Antônio Simas (2022) mapeiam e refletem a partir de um brve panorama dos povos ancestrais de África que constituem as matrizes das filosofias africanas. A partir disso, eles também realizam uma crítica às tentativas de apagamento e desvalorização histórica desses povos. Ver os capítulos 8, "Matrizes e peculiaridades do pensamento africano", e 9, "Unidade na diversidade", em (Lopes, Simas, 2022, p. 53-104).

A noção de Exu Obá Oritá Metá pode complementar nossa compreensão sobre os aspectos não fechados, descontornados, indeterminados, expansivos, em constante ressignificação dos "cinemas das espirais do tempo". Obá Oritá Metá "É o princípio infinito, em constante movimento. O seu caráter como sendo o '3' por excelência invoca a noção de continuidade, na qual ele estará a encruzilhar toda e qualquer situação de forma contínua" (Macêdo, 2023, p. 75).

Nas "poéticas das encruzilhadas" apresentadas por Larissa Macêdo (2023), vemos procedimentos "artístico-comunicacional-experimentais" inspirados em diferentes noções de Exu. Nas noções de Exu que inspiram diversas práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais, é possível enxergar também experiências estéticas em função de manter os sentidos em constante trânsito e ressignificação. Larissa Macêdo (2023) propõe as encruzilhadas como forma de confrontar e tensionar a lógica hegemônica tão determinante nos caminhos da arte contemporânea ligados a um pensamento ocidental, branco, patriarcal, europeu e binário.

> A perspectiva universal é colocada em xeque por Exu. A elaboração de regimes de verdades por parte do cânone colonial reduz a complexidade do mundo e opera produzindo as ausências de outros saberes e epistemicídios. Trata-se do racismo epistêmico, como nos ensina Sueli Carneiro. Por isso, nesta tese decidimos pela encruzilhada como operador conceitual que encontra nos caminhos criados a partir das encruzas entre a arte, a comunicação e as redes sociais percursos contracoloniais que se colocam como possibilidades de ações, expressões, tensionamentos e confluências. (Macêdo, 2023, p. 77)

O "tempo espiralar", tanto em Martins (2021b) quanto em Macêdo (2023), é o tempo de Exu, é a temporalidade das encruzilhadas. Logo, não é uma temporalidade em busca da ordenação, da costura, da concatenação, e sim da instauração de zonas de indeterminação, ambiguidades, contradições e tensionamentos que produzem ressignificações. Das "poéticas das encruzilhadas" apresentadas por Larissa Macêdo (2023), a inspirada na noção de Exu Òkòtó é a mais próxima da temporalidade espiralar.

> O procedimento artístico comunicacional experimental inspirado em Òkòtó está relacionado ao tempo espiralar e, portanto, às temporalidades agenciadas a partir das redes sociais. Exu Òkòtó é o senhor da evolução, expande-se em seu crescimento espiralar como o caracol que leva seu nome. (Macêdo, 2023, p. 206)

Nas “poéticas de Òkòtó” apresentadas por Macêdo (2023), podemos também observar aspectos do emaranhado entre passado, presente, futuro presente nos “cinemas das espirais do tempo”, porém referente a outras temporalidades articuladas em rede, “dentro e fora das redes sociais” (Macêdo, 2023, p. 206). A temporalidade da rede social, nas “poéticas de Òkòtó”, pode apresentar uma relação de implicação com a temporalidade fora da rede social:

> Trata-se das práticas artísticas e curatoriais que, ao serem compartilhadas no Instagram, articulam outras temporalidades, tecendo poéticas espiralares perenes e efêmeras dentro e fora das redes sociais. São práticas cocriadas e cocuradas no Instagram, nos agenciamentos das comunidades on-line, com os sistemas de inteligência artificial e nos diferentes tempos presentes nas funcionalidades desses *apps*. As poéticas de Òkòtó se deslocam a cada interação nas temporalidades dos *stories*, dos posts do *feed* e podem extrapolar para fora desse *app*. Poéticas das encruzilhadas que constituem outras temporalidades em rede, dentro e fora das redes sociais. (Macêdo, 2023, p. 206)

Nesse caminho, quando países de África, do Sudeste Asiático e o Brasil produzem obras cujas experiências estéticas provocam a experienciação da temporalidade espiralar no corpo do observador, não estamos discutindo apenas rupturas nos caminhos estéticos do cinema contemporâneo do século XXI através da instauração de temporalidades outras no cinema. Os “cinemas das espirais do tempo”, além de apresentarem uma lógica temporal mais aberta às indeterminações e à fragilização de noções narrativas totalizantes no cinema, também tensionam as significações da razão hegemônica do “sujeito universal” (Silva, 2019, 2022a).

A temporalidade espiralar presente no conceito de “cinemas das espirais do tempo” vai em direção a um tensionamento nos modos das estéticas cinematográficas construírem suas narrativas por meio de articulações de planos e enquadramentos pela montagem. Nos “cinemas das espirais do tempo”, a não linearidade é explorada, apesar de nem sempre se apresentar por uma estrutura descontínua de narrativa cinematográfica. Nesses cinemas, a imagem cinematográfica, envolvida pela coexistência simultânea de passado, presente e futuro que se entrecruzam, não termina por costurar todas as imagens. Consequentemente, não desenha para o observador uma possibilidade de ponto final, evidenciando, assim, a “seta que se dirige para a inexorabilidade do fim e da origem” (Martins, 2021b, p. 26) ou o fluxo do rio “sempre em uma mesma e sequencial direção, sem a possibilidade de retrocesso” (Martins, 2021b, p. 26), não sendo o mesmo pois

evidencia sua irreversibilidade “no instante já que se arrasta para o futuro, em um contínuo fluxo acelerado” (Martins, 2021b, p. 26).

Até o presente momento, destrinchamos as articulações do “tempo espiralar” (Martins, 2021b) para compreender como ele tensiona um efeito de continuidade do tempo cronológico no cinema, que às vezes também se conduz por estruturas narrativas ordenadas de modos não lineares e descontínuos, que, no entanto, estão em função de uma concatenação definida ao final da obra. Os “cinemas das espirais do tempo” estão relacionados às expansões contínuas das noções de Exu Obá Oritá Metá e Exu Òkòtó (Macêdo, 2023), que, nas “narrativas sensoriais” (Gonçalves, 2014) dos cinemas do Sul Global, implicam camadas temporais nos planos e seus enquadramentos.

3.3 “Cinemas das espirais do tempo” e “extremidades”: *Arábia* (Brasil, 2017), *Rio Doce* (Brasil, 2021) e *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023)

Os “cinemas das espirais do tempo” partem da noção de “tempo espiralar” (Martins, 2021b), fundada nas matrizes africanas dos povos banto, iorubá e nagô. Portanto, estamos falando de um tempo da ancestralidade, que parte da presença do ancestre. “A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021b, p. 63). A “temporalidade espiralar” (Martins, 2021b) presente nos “cinemas das espirais do tempo” diz respeito a um tempo curvilíneo, “experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro” (Martins, 2021b, p. 63). E é também pela ancestralidade “que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas” (Martins, 2021b, p. 63). Nas espirais do tempo, a “força vital” circula com a ancestralidade.

Devemos lembrar novamente, que o “tempo espiralar”, também é um tempo que une o individual e o coletivo, o coletivo e o individual, trazendo a coexistência de todos os seres vivos e mortos, nos constantes encontros de presente, passado e futuro. Nas

espirais do tempo, pulsam as "alianças entre a pessoa (muntu), a coletividade (bantu) e os ancestres", sendo "elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento" (Martins, 2021b, p. 58). Os "cinemas das espirais do tempo" também promovem a dimensão expansiva do "tempo espiralar" (Martins, 2021b) associando-se as noções de "Exú Obá Oritá Metá" e "Exú Òkòtó" (Macêdo, 2023), em filmes nos quais a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) expande como o crescimento em caracol de "Exú Òkòtó" (Macêdo, 2023). Ao mesmo tempo, tal dimensão expansiva dos "cinemas das espirais do tempo" favorecem as relações intrínsecas e indissociáves entre a pessoa e a coletividade.

Para analisar os próximos três filmes, ativaremos os vetores da "abordagem das extremidades", desenvolvida por Christine Mello, que nos possibilita observar as "extremidades" (Mello, 2017b; 2008) exploradas pelos "cinemas das espirais do tempo". A principal "extremidade" nesses cinemas localiza-se na confluência da relação do corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador. O corpo do primeiro está na articulação de imagens e sons através de planos e enquadramentos pela montagem. O corpo do segundo diz respeito aos corpos na imagem. O corpo do terceiro é aquele atravessado pela experiência estética provocada pelo longa ou curta-metragem. Logo, a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) experienciada nas "extremidades" nos "cinemas das espirais do tempo" é uma temporalidade na constante relação do corpo do filme, corpo no filme, corpo do observador. Essa relação pode ser entendida através do vetor conceitual da "contaminação" (Mello, 2017b) – um dos estabelecidos pelo jogo de leitura da "abordagem das extremidades" –, que aponta para o trânsito e a mistura entre linguagens, meios e práticas. No sentido de que os "cinemas das espirais do tempo" são cinemas, cujos planos são contaminados pela "temporalidade espiralar", que se instaura no corpo do filme e é experienciada no corpo do observador.

3.3.1 *Arábia* (Brasil, 2017), *Rio Doce* (Brasil, 2021) e "cinemas das espirais do tempo"

Arábia (2017), de João Dumans e Affonso Uchoa, inicia-se com um garoto jovem, André, que talvez esteja mais ou menos próximo dos seus 17 anos. Um homem próximo do início da vida adulta. André está cuidando de seu irmão mais novo, uma criança talvez

8 ou 9 anos mais jovem que ele. Eles possuem a companhia de Márcia, uma enfermeira da região. Dá-se a entender que Márcia é tia dos garotos, cujos pais estão ausentes. A região de que falamos está localizada no estado de Minas Gerais, num bairro industrial de Ouro Preto.

Ao longo do cotidiano de André e Márcia pela cidade, nos deparamos com Cristiano, funcionário da fábrica de alumínio. Ele aparece pela primeira vez quando Márcia o oferece carona. Num plano que o vemos nas extremidades do quadro, quase imperceptível, através do vidro próximo ao assento do motorista. Este plano-sequência, deixa o corpo de Cristiano sempre fora do campo da imagem, inclusive quando ele entra dentro do carro. O corpo de Cristiano somente ocupará o filme, no campo da imagem, em rápidos *close-ups* que são contraplanos de Márcia. Nestes close-ups o rosto de Cristiano é mostrado parcialmente e ensombrecido.



Figura 28. Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). Ao longo do cotidiano de André e Márcia pela cidade, nos deparamos com Cristiano, funcionário da fábrica de alumínio. Ele aparece pela primeira vez quando Márcia o oferece carona. Num plano que o vemos nas extremidades do quadro, quase imperceptível, através do vidro próximo ao assento do motorista. Este plano-sequência, deixa o corpo de Cristiano sempre fora do campo da imagem, inclusive quando ele entra dentro do carro.



Figura 29, Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). Nestes close-ups, que são contraplanos de Márcia, o rosto de Cristiano é mostrado parcialmente e ensombrecido

Na maior parte da sequência, a voz de Cristiano está fora de quadro. O plano de Márcia, posicionada de costas para a câmera, é o que predomina. Mesmo com Cristiano fora do campo da imagem, sua presença fora de quadro, pela voz, como um "estilete" (Martins, 2021b p. 128), grafa a imagem produzido presença (Gumbrecht, 2010). Mesmo não presentificado no campo da imagem, Cristiano é no mundo, no sentido de "ser-no-mundo" (Gumbrecht, 2010) enquanto a presença de uma "existência humana que está sempre já em contato com – funcional e espacial – com o mundo" (Gumbrecht, 2010, p. 97).

A partir de então, Cristiano que, como um "estilete" (Martins, 2021b, p. 128), já inscreve sua presença no filme, irá ocupar aos poucos o filme, produzindo uma "reversibilidade" (Martins, 2021a, 2021b) dos corpos. Em outras palavras, o filme que antes era centrado no cotidiano de André e Márcia, personagens de uma classe trabalhadora branca, mais visibilizada e privilegiada, será tomado pela presença do corpo de Cristiano e, mais ainda, seu corpo como "veículo da memória" (Martins, 2021b, p. 131). Ou seja, Cristiano ocupará completamente o filme com seu corpo e sua voz (que narra em *off* os registros de seu diário), trazendo consigo presenças antes invisibilizadas, além da sua. A condução a esse movimento é decorrente da morte ambígua de Cristiano, após sofrer um acidente no trabalho. A morte de Cristiano, desde o momento que se noticia o acidente, potencializa a "contaminação" (Mello, 2017b) com uma

“temporalidade espiralar” (Martins, 2021b) já presente nos planos anteriores. Uma “temporalidade espiralar” que está no corpo de Cristiano.



Figura 30 Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). observamos as pernas de funcionários da fábrica e de socorristas da ambulância, que se dirigem até o corpo estático de Cristiano, deitado na maca, e lá ficam ao redor dele. Mostrando Márcia no centro, agachada próxima ao corpo de Cristiano.



Figura 31. Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). As pessoas observam Cristiano, com suas cabeças inclinadas para baixo, dentre as pessoas surge o corpo de André que faz o mesmo gesto. André, de repente, coloca-se um pouco mais a frente das outras pessoas.



Figura 32. Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). Cristiano, ao ser levado na maca, sai do campo visível da imagem. Márcia levanta-se. Vemos o espaço vazio deixado pelo corpo ausente de Cristiano.



Figura 33. Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). André movimenta seu corpo ainda acompanhando Cristiano ser levado. Márcia entre no campo da imagem e pede a André ir até a residência de Cristiano para pegar algumas roupas. Um plano detalhe mostra ela deixando a chave de Cristiano na mão de André

A “temporalidade espiralar” instaura-se nos planos em razão da duração estendida deles, que nos leva a reparar nos detalhes da composição do plano. Isto é, são planos que nos levam a tatear as posturas dos corpos, as vestes, os movimentos. Ao mesmo tempo que o filme trabalha por demais a composição imagética e sonora como também a encenação, este trabalho tensiona os regimes de representação por clivar a “produção de presença” (Gumbrecht, 2010) dos corpos no filme. Nós vemos pernas, cabeças, que se voltam a Cristiano, olham em direção a ele. O espaço vazio deixado após a retirada de sua maca. O peso da chave passada a mão de André. Tudo isso são “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010) que riscam a imagem como um “estilete” (Martins, 2021b, p. 128), que marca na imagem a presença de Cristiano mesmo na sua ausência e possibilidade de morte. Há aí um entrecruzamento de presente e futuro, no sentido das imagens já trazerem o corpo presente de Cristiano após sua morte. O corpo dele já como ancestre. Embora nunca saibamos que fim levou o trabalhador após o acidente, os socorristas, na cena do acidente, parecem nos sugerir já estarmos diante do enterro do corpo acidentado de Cristiano. Ou, diante de uma inesperada manifestação de vida? Num dos planos, André parece fazer um movimento súbito como se percebesse algum gesto de Cristiano. A presença de Cristiano permanece a vibrar nas imagens, mesmo seu corpo não estando presente.

Quando André adentra a residência de Cristiano para pegar algumas roupas, os objetos da casa parecem manifestar vida. Ouvimos barulhos de coisas que caem, coisas nas quais André tromba, ao ponto de, inclusive se cortar em uma delas. Como se o lar de Cristiano manifestasse vida. É nessa mesma sequência que o corte na mão de André o faz encontrar o diário do trabalhador. As ações de André são acompanhadas em planos-sequência de enquadramento relativamente aberto, no qual conseguimos observar vários objetos e elementos na casa de Cristiano, que eram utilizados por este. André, ao estar em relação com a casa, se corta em alguns dos objetos da casa. Esse corte no dedo provoca também um corte na montagem que nos leva a outro plano-sequência. O plano-sequência seguinte interrompe seu movimento, quando André, próximo à mesa, depara com algumas revistas que aproveita para conter o sangue. Por baixo das revistas, André vê o diário de Cristiano. A presença de Cristiano ainda vibra nesse plano-sequência. Mais de uma vez, o câmera deixa de seguir André e mostra os objetos por um momento. Principalmente quando este encontra o caderno utilizado como diário.

Cristiano se encontra em coma ou faleceu? Ele nos é apresentado constantemente numa zona de indeterminação entre vida e morte. Rodeado por pessoas que o olham de cima como se já estivesse morto (na cena do acidente), ou seu corpo no leito do hospital, que ainda mostra movimentos do abdômen consequentes a sua respiração. Na sequência do hospital, o desabafo de Márcia, aparentemente sozinha no quarto, sobre o estado de Cristiano traz a ambiguidade do estado dele: “Ele estava bem, consciente... o médico falou que seria liberado hoje. Mas depois que chegou aqui dormiu e não acordou mais”. Esse “dormir e não acordar mais”, não define exatamente se lidamos com uma morte ou com um estado de coma.



Figura 34. Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). As roupas e o colar de Cristiano sob a cadeira



Figura 35. Frame de *Arábia* (Brasil 2017). Após Márcia falar “dormiu e não acordou mais”): mostra Cristiano no seu estado indeterminado entre vida e morte, e a movimentação do seu abdômen coberto pelo lençol



Figura 36. Frame de *Arábia* (Brasil, 2017). primeiro plano que mostra um litro de água e um casaco utilizado para as operações da fábrica de alumínio (pertencentes a Cristiano). Novamente são objetos com rastros de vida

Desde o início do filme, nas ruas da cidade habitadas pelos sons da fábrica de alumínio e os vapores iluminados pelos postes de luz, o caderno de Cristiano sob a mesa de sua casa, as roupas dele sobre a cadeira rasgada do quarto de hospital, o litro de água e seu uniforme no chão, Cristiano já está presente como um ancestre esperando o momento para presentificar seu passado no corpo do filme. Isso acontece quando André invade a casa de Cristiano para ler seu diário. E o título do filme, "Arábia", aparece depois que a voz *off* de Cristiano grafa a primeira reflexão sobre suas vivências. Finalmente, vemos a figura dele por inteiro, sem sombras.

Figura 37. Acesso para a sequência comentada acima.

Cristiano, a partir daí, toma conta do filme com sua presença. A indeterminação sobre sua morte ou vida, potencializa a "temporalidade espiralar" do filme por posicionar constantemente o corpo de Cristiano nas espirais do tempo. Ele sai da invisibilidade e entra definitivamente no campo da imagem, simultaneamente com sua voz em *off* que narra fragmentos do seu diário e pontua momentos de sua vida. Essa narração lacunar de Cristiano potencializa sua condição indeterminada de vida ou morte que, ao mesmo tempo, entrecruza passado, presente e futuro. O filme todo, que se segue, é movimentado pela voz de Cristiano. Sua voz ganha corpo nos planos cinematográficos, cujos espaços passam a serem ocupados por Cristiano. A voz de Cristiano, lacunar, aparenta chamar o observador do filme a uma relação recíproca de compartilhamentos de vivências. Arábia, em nenhum momento retorna ao presente, o filme termina com Cristiano presente, embora fazendo uma triste reflexão sobre exaustão.

Cristiano é um homem preto, ele mobiliza um passado em sua voz, que traz o mundo da precarização do trabalho, das violências e injustiças perpetuadas contra os corpos racializados no Brasil, da constante luta por uma vida de qualidade, assim como também traz os bons momentos vividos, a existência de amizades e romances que constituem uma "comunidade de vida" (Mbembe, 2025) partilhada no nosso plano terrestre. *Arábia*, de modo semelhante as lembranças lacunares de Cristiano, passa de momento em momento na vida do trabalhador. Com isso ressalta "a enunciação do sujeito e de sua coletividade" (Martins, 2021b, p. 128). Afinal, o personagem, com suas memórias, traz consigo a presença de outras pessoas e suas vivências, que são a comunidade a qual Cristiano pertence como ser humano. A voz de Cristiano é um "estilete que inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos, apoiadas na ética dos saberes que as estruturam" (Martins, 2021b, p. 128). O personagem traz os saberes das vivências e existências de uma classe trabalhadora e operária brasileira que passa de trabalho precarizado em trabalho precarizado. Cristiano ressignifica o "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021) brasileiro, com a fulguração de sua presença, seu "ser-no-mundo" (Gumbrecht, 2010), inscrevendo sua existência no corpo do filme.

As memórias do trabalhador transformam o silenciamento e invisibilidade das minorias brasileiras em corpos visíveis e permeados de afeto. Os "cinemas das espirais do tempo", em *Arábia*, estão na experiência estética provocada pelos relatos sucessivos de Cristiano, que não desenham necessariamente uma trajetória linearizada com ponto de

início e fim, o personagem já inicia dizendo não saber por onde começar. Essa dinâmica faz com que as espirais do tempo expandam, de memória em memória, ao longo do filme.

Além da "reversibilidade" (Martins, 2021a, 2021b) já comentada por nós, no gesto político do filme assumir inteiramente a presença de um homem preto invisibilizado, que substitui o jovem adulto branco melancólico e *blasé* (André) – típico de filme francês independente. Há a "reversibilidade" da morte de Cristiano que se transforma em vida, em compartilhamento de saberes, que dizem respeito não só a ele, mas a uma coletividade. "O rito fúnebre torna-se, pois, uma das vias mais fecundas de transferência de energia e de força vital do sujeito para a coletividade, enovelando a vida e morte nas mesmas espirais cinéticas de concentração e distribuição, de permanência e efemeridade" (Martins, 2021b, p. 66).

Cristiano, nas palavras de Leda Maria Martins (2025) é um "corpo-arauto":

> Um corpo-político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicitava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como silêncio que apavora (Martins, 2025, p. 115-116)

Talvez, mais do que analisar uma sequência da memória de Cristiano, o ideal seria apenas compartilhar uma de suas memórias:

Figura 38. Acesso para a memória de Cristiano.

Cristiano faz parte de personagens que "são multidão, ao mesmo tempo singulares e plurais, resguardam suas particularidades, mas também compartilham traços em comum com outros personagens dentro e fora do filme" (Rena; Guimarães; Jesus, 2023, p. 120). A dimensão coletiva que o personagem de *Arábia* abre não deve ser entendida como algo generalizante, pelo contrário:

> Não se trata [...] nem de uma caracterização sociológica, generalizante, nem metonímica, como se em Cristiano encontrássemos todo o Brasil, todos os brasileiros. Como nos filmes de Coutinho, presenciamos como a vida de uma pessoa ordinária, apreendida em sua singularidade, é atravessada pelas questões sociais e históricas de um país. Vemos, na vida singular, como um sujeito comum vive as contradições do Brasil: como sua vida subjetiva é afetada pela história econômica e social (Rena; Guimarães; Jesus, 2023, p. 119)

A "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) dos "cinemas das espirais do tempo", portanto, possibilita, na expansão das espirais do tempo, que as relações do individual-coletivo, coletivo-individual também se disseminem pela experiência estética do filme trazendo, ao mesmo tempo, o singular e o plural (Rena; Guimarães; Jesus, 2023). É nessa dimensão que os "cinemas das espirais do tempo" se inter-relaciona com os "cinemas das implicações dos corpos", que discutiremos a partir do capítulo 6.

Há um outro ponto observado em *Arábia*, por Pedro Rena, César Guimarães e Eduardo de Jesus (2023), em seu artigo, que também mostraria uma outra dimensão dos "cinemas das espirais do tempo" neste longa-metragem de João Dumans e Affonso Uchôa:

> O desejo pela memória é um desejo de imaginação, que aponta não só para o registro documental do passado como também para o futuro, marcado pelo registro performático das cenas e pelas construções ficcionais. A vontade de se tornar imagem significa não só a conservação do que foi como também a projeção de tudo que poderia ser. (Rena; Guimarães; Jesus, 2023, p. 123)

O "desejo pela memória" comentado por Rena, Guimarães e Jesus, também remete a um outro filme brasileiro, a produção pernambucana *Rio Doce* (Brasil, 2021)[42], de Fellipe Fernandes (Recife, 1988). Nela, um homem na faixa dos 20 anos, Tiago, que sofre com dores lombares e com as dificuldades financeiras conhece a segunda família de seu pai, que abandonou Tiago e sua mãe quando era jovem. Numa das sequências do

[42] *Rio Doce* (Brasil, 2021) é uma produção pernambucana que acompanha Tiago,

longa-metragem, Tiago e sua ex-companheira estão conversando diante do prédio em que Tiago mora.



Figura 39. Frame de *Rio Doce* (Brasil, 2021). *Primeiro Plano* do rosto da ex-companheira de Tiago. Ela dá uma bronca em Tiago, querendo chamar atenção dele pelo modo estranho como anda se comportando: distante e inerte em relação à sua situação de crise. Ela sugere para ele buscar ajuda, falar com alguém, e diz sentir que não o conhece mais.



Figura 40. Frame de *Rio Doce* (Brasil, 2021). Primeiro plano do rosto de Tiago. Ele desvia mais de uma vez seu olhar e não consegue responder à ex-companheira.



Figura 41. Frame de *Rio Doce* (Brasil, 2021). Voltamos ao *primeiro plano* da ex-companheira. Ela olha para ele. Após uns segundos, reitera a bronca e a importância dele buscar ajuda.



Figura 42. Frame de *Rio Doce* (Brasil, 2021). *Insert* de uma fotografia. Na fotografia está Tiago e sua ex, quando eram pré-adolescentes.



Figura 43. Frame de Rio Doce (Brasil, 2021). Novamente, o *primeiro plano* do rosto de Tiago, que não levanta os olhos para encarar sua ex-companheira e pendula levemente o corpo de um lado para outro.



Figura 44. Frame de *Rio Doce* (Brasil, 2021). Novamente surge um plano não convencional e com aspecto de imagem de arquivo (de modo semelhante à fotografia enquadrada enquanto *insert* no plano 04). Dessa vez, vemos um plano americano, registrado por uma câmera digital de celular, enquandrando a ex-companheira de Tiago pelas costas. Ela está na ponta de um barco a navegar pelo rio. Ela quase se debruça na ponta do barco. O enquadramento bastante aberto faz com que o rio e o movimento de suas águas preencham o espaço do quadro.

Do registro por meio de celular, segue-se uma outra sequência que volta a ser registrada por câmeras de cinema e que não remete a imagens de arquivo. Um plano médio que enquadra, pelas costas do banco, uma garota jogando um videogame simulador de corrida, seguido de outro plano médio, que mostra o rosto de um garoto com óculos de realidade virtual. Seguem-se, então, vários planos com crianças, adolescentes e adultos brincando nesse espaço de fliperama. Os planos alternam-se entre essas diversas faixas etárias – garotos e garotas, pais – até, finalmente, localizar Tiago para mostrar que ele trabalha nesse espaço dos fliperamas.

Figura 45. Acesso para a sequência analisada.

Chama a atenção esse modo descontínuo de guiar o observador até o próximo momento da narrativa do filme, fazendo-o se perder em imagens que não indicam ao certo se são memórias, sonhos, um gesto de imaginação do próprio personagem (uma fabulação dele) ou o registro do próprio agora, mostrando diversas pessoas que habitam os espaços percorridos por Tiago. O filme *Rio Doce* (2021), ao conduzir o observador por sequências nas quais perdemos a referência do seu protagonista (Tiago), não sabendo se observamos imagens relacionadas às memórias de Tiago, seu presente ou projeções suas, também está tensionando a subjetividade individualizada de Tiago para uma paisagem plural que presentifica outras subjetividades, na simultaneidade de passado, presente e futuro.

Tanto em *Árabia* (2017) quanto em *Rio Doce* (2021), temos personagens negros (Cristiano e Tiago) que inscrevem as presenças de suas existências no corpo do filme e, com elas, expandem as espirais do tempo dos "cinemas das espirais do tempo". A dimensão política desses filmes, no que tange as questões de racialidade, está em trazer o corpo negro fora de uma generalidade, fora de uma indiferença, quando grafam a linguagem cinematográfica com sua singularidade inter-relacionada a uma pluralidade (coletiva). Num país, como o Brasil, que os discursos racistas e supremacistas brancos ainda se fazem muito presentes, *Arábia* e *Rio Doce* operam uma ressignificação das existências de pessoas pretas, seus "corpos-fronteira" (Mbembe, 2021) no contexto brasileiro, pela inscrição de suas presenças singulares no corpo do filme, provocadora de afetos. Estes regimes de presença, em *Arábia* e *Rio Doce*, operam um tensionamento do tempo linear com o tempo curvilíneo da ancestralidade. O tensionamento do tempo linear, também é o tensionamento do tempo histórico, do progresso e da evolução, que constantemente colocou a figura do homem negro como violenta e selvagem, desumana[43].

[43] Nos trechos seguintes, podemos ver a argumentação de Denise Ferreira da Silva (2022a) que apontam a constituição, ou melhor, a construção do "sujeito universal pós-iluminista"e sua "razão" que fundam o que ela nomeia "Eu transparente", ou seja, o corpo hegemônico da branquitude (cisheteropatriarcal), autodeterminado e "transparente" porque não afetado pelo mundo, desimplicado dele. "Para Hegel, a Europa pós-iluminista atesta a realização do "Espírito", pois ali a "Ideia" — ou seja, a razão enquanto liberdade — é observável nas configurações sociais, onde o "Espírito" é reconhecido como o Eu (regente e produtor) transcendental, e quando a autoconsciência entende sua causa e essência, a saber: a transcendentalidade, isto é, no momento da "vida ética". Em outras palavras, quando Hegel remolda a autoconsciência como *homo historicus* — a coisa (interior-temporal) autodeterminada, cuja vontade e ação atualizam somente o "Espírito" — ele também estabelece universalidade e a historicidade como os princípios que marcam a "diferença intrínseca" da Europa pós-iluminista [...]. Em vez do agente racional de Locke, a entidade autointeressada, este é um "Eu" vivo, cuja liberdade sempre-já reside no Eu transparente (interior-temporal) coletivo. Em vez do sujeito do dever de Kant, para o qual a lei moral é restritiva já que ele não é totalmente regido pela razão universal, porque ainda está sujeito às afetabilidades [affections] do corpo e às inclinações da vontade, encontra-se uma consciência desejante e autocognoscente. Em vez da coisa moral de Herder, a qual ainda está sujeita à autoridade patriarcal, a autoconsciência hegeliana entendeu que as afetabilidades [*affections*] e inclinações são apenas meios na trajetória de sua autorrealização, como aquilo que atualiza as características fundamentais da consciência (secular) superior" (Silva, 2022a, p. 205-206). Depois, Denise Ferreira da Silva localiza no pensamento de Hegel o princípio de um pensamento que fundará a "diferença racial" que instituirá a noção de raça, em favor de uma supremacia branca. "Longe de rejeitar as ontologias sociais precedentes, Hegel constrói o palco da vida com a sua descrição da "vida ética" que, ao unificá-las na transcendentalidade, recupera a universalidade e a historicidade como a "diferença intrínseca" e estabelece a particularidade das configurações sociais da Europa pós-iluminista. Em sua narrativa da "história do mundo" como concretização na existência [*coming into being*] da "substância ética" viva ele resolve a consciência humana no "Espírito" particular de um povo. Sem dúvida, Hegel não foi o primeiro a usar um conceito de história que concebe o sujeito político ao combinar nomos e poesis através da noção da nação [...]. De modo similar, como discutido anteriormente, Herder e outros críticos ("românticos") alemães do Iluminismo apresentaram um conceito da linguagem e da história que propõe uma universalidade da diferenciação "concreta" contra a ideia da humanidade "abstrata" celebrada pelos apóstolos da razão científica [...]. O que essas críticas sistematicamente não consideram é por que a nação, o significante histórico-transcendental, compartilha tão facilmente com o racial (o significante científico) os enunciados que instituem o corpo político como unidade (moral) "espiritual". (Silva, 2022a, p. 206).

São filmes que presentificam as "feições do humano" (Martins, 2025) nesses corpos e, mais importante, não os matam ou os relacionam com alguma ação violenta ou irracional ao longo do filme. É o que discute Leda Maria Martins (2025):

> Na prática do extermínio, o corpo negro é demarcado por uma geografia de exclusões excepcionais que o tornam invisível, porque indiferenciado como generalidade, negando a ele a individualidade e a feição ou feições do humano. Mesmo sendo maioria populacional, é exceção em termos dos sistemas que operam sua eliminação. A face negra, indiferenciada, é o retrato de uma mortandade sem limites. Nos rituais cotidianos e rotineiros, as familiares cenas de execução, a céu aberto, de tão repetitivas parecem se tornar naturais ou naturalizadas, o que não são (Martins, 2025, p. 164).

3.3.2 *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023) e "cinemas das espirais do tempo"

Em *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023), de Thien An Pham (Lam Dong, Vietnã, 1989), acompanhamos o retorno de Thien à sua cidade natal, após a morte de sua cunhada. Thien, ao mesmo tempo, está em busca de um homem, seu irmão (desaparecido, misteriosamente, há muitos anos). O filme, então, utiliza-se do trajeto indeterminado de Thien, adentro da região rural do Vietnã, para desfiar qualquer conexão entre passado, presente e futuro à medida que as sequências vão sendo constantemente interrompidas por sequências outras, com outras narrativas, que desviam o foco tomado pela sequência anterior. Tais descentralizações nos deixam em dúvida se estamos habitando repentinas assombrações do passado de Thien. Embora se utilize de uma montagem entre sequências de diferentes espaços e tempos, essa articulação não necessariamente constrói uma narratividade – no sentido de criar expectativa pela junção de suas linhas temporais – ou dialética – no sentido de buscar contraposições entre passado, presente, futuro para alcançar a síntese que transmita ao observador o momento presente vivido por Thien e o situe definitivamente em determinada linha temporal.

Na verdade, a montagem do filme possui o intuito de explicitar um ponto de indeterminação com os "intervalos" (Faucon, 2014), instaurados pelas relações entre um plano-sequência e outro articulado pela montagem. A montagem presente nos "cinemas das espirais do tempo" e nos "cinemas das implicações dos corpos", como anteriormente observado no capítulo 1 pela análise de *Aqérat* (Malásia, 2017), é uma montagem

fundamentada na lógica do "intervalo" (Faucon, 2014). Nesse sentido, as relações entre planos, segundo uma montagem do "intervalo", desejam que o observador esteja em relação com o corpo do filme. Para Faucon: "a dinâmica do intervalo e da montagem se aplica não somente entre as imagens mas também entre o filme e o espectador. A descontinuidade só se torna continuidade depois de ter penetrado no espectador" (Faucon, 2014, p. 108-109, traduzido por Elianne Ivo Barroso). A montagem trabalhada no "intervalo" da relação entre planos, provoca a experienciação de um tempo pulsado como também de um tempo não-pulsado. Um tempo, portanto, heterogêneo e múltiplo, tal qual o "tempo espiralar" (Martins, 2021), presentificado na montagem por pausas e durações longas e curtas, que se diversificam por inúmeras maneiras conforme a experiência estética proposta por cada filme. Essa conceituação se deve a Teresa Faucon (2014), e sua reflexão em torno da "energia do intervalo", a qual aprofundaremos nosso diálogo no capítulo 5.

Por ora, tenhamos em mente que o conceito operacional dos "cinemas das espirais do tempo" explora, a partir de *Aqérat* (Malásia, 2017), *Ar condicionado* (Angola, 2020)[44], *Arábia* (Brasil, 2017), *Rio Doce* (Brasil, 2021) e *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023), a relação intervalar entre planos pela "energia do intervalo" (Faucon, 2014), deixando o filme aberto à contaminação de uma "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b). Conduzindo a relação entre planos-sequência por meio da "energia do intervalo" (Faucon, 2014), *Inside the Yellow Cocoon Shell* provoca, assim, no observador, a dupla suposição: o Thien do passado, o Thien do presente, o Thien do futuro são a mesma pessoa? Ou são pessoas diferentes, em tempos diferentes, mas em um mesmo espaço do Vietnã? Os "cinemas das espirais do tempo" no longa-metragem de Thien An Pham promovem a dimensão expansiva do "tempo espiralar" (Martins, 2021b).

Inside the Yellow Cocoon Shell é um longa-metragem com 179 minutos de duração, composto por uma série de longos planos-sequência que trabalham constantemente o redimensionamento dos enquadramentos por meio de movimentos de câmera. O diretor Thien An Pham não trabalha a câmera na mão, mas uma câmera fixa que parece flutuar pelo espaço sempre em movimentos horizontais para a direita ou para a esquerda. Esses movimentos se intercalam, após pausas da câmera, que depois ou move

[44] Embora em *Ar condicionado* (2020), as questões da montagem não tenham ficado tão evidentes, este longa-metragem também opera uma montagem na "energia do intervalo" (Faucon, 2014).

para o sentido contrário ou o mesmo sentido. A câmera de *Inside the Yellow Cocoon Shell,* mesmo que se movimentando sempre horizontalmente em duas direções, nos passa a sensação de produzir linhas de fuga, expandindo-se para as diagonais. O corpo da câmera traz consigo o próprio movimento progressivo e retroativo do "tempo espiralar" (Martins, 2021b), performando suas idas e vindas nos anéis da espiral do tempo. O corpo da câmera, ao movimentar-se para a direita e para a esquerda de um modo desordenado, aparenta buscar as "extremidades" (Mello, 2017b) do plano cinematográfico, no sentido de buscar as linhas de fuga do enquadramento, ou melhor, o que o enquadramento não consegue conter ou representar. Em outras palavras, a câmera executa movimentos de descentralização que favorecem os tensionamentos dos regimes de representação pelos regimes de presença na confluência de campo e fora de campo. Se a primeira "extremidade" dos "cinemas das espirais do tempo" está na inter-relação entre corpo no filme, corpo do filme e corpo do observador, a segunda "extremidade", na qual o filme de Thien An Pham se posiciona, é da câmera em busca dos constantes encontros do campo e do fora de campo que resulta na dissolução de suas fronteiras, no tensionamento do plano cinematográfico e na instauração de uma "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) expansiva.

Em *Inside the Yellow Cocoon Shell*, Thien viaja pelas regiões rurais do Vietnã. O Vietnã foi dominado pela China por mais de mil anos e colonizado pela França. Livre da colonização francesa, em 1954, o país foi particionado em Norte comunista (sob a liderança de Ho Chi Minh) e Sul capitalista (apoiado pelos Estados Unidos). A Guerra do Vietnã (1955-1975) foi um estratagema estadunidense para a contenção do comunismo no país, já que os Estados Unidos temiam a reunificação do Vietnã sob governo comunista.

O Vietnã passou por um processo de crescimento econômico a partir de 1986, com o projeto de renovação do Partido Comunista do Vietnã, a política de *Đổi Mới*. Essa política transformou seu cenário, muito fragilizado em razão da invasão pelos Estados Unidos e as operações no Camboja, a partir de 1979, voltadas a destituição do regime totalitário do Khmer Vermelho que, ao mesmo tempo, geraram novos conflitos com a China e Estados Unidos. A política de *Đổi Mới* fez do Vietnã o principal exportador de arroz, café, têxteis, calçados e produtos eletrônicos, reduzindo seus índices de pobreza

e analfabetismo. Também o fez recuperar sua relação comercial com os Estados Unidos em 1995.

Atualmente o Vietnã é um dos países mais desenvolvidos do Sudeste Asiático e permanece com um governo de partido único, o Partido Comunista do Vietnã. Mas ainda é um país que luta contra desigualdades, sendo suas zonas rurais regiões muito pobres e o custo de vida alto para as partes menos privilegiadas da população vietnamita, inclusive nas suas regiões urbanizadas. Sem contar que a invasão estadunidense deixou sequelas que ainda reverberam no contemporâneo, como contaminações e mortes causadas por minas terrestres e resíduos do agente laranja.

Em *Inside the Yellow Cocoon Shell*, Thien, num restaurante-café (em Ho Chi Minh), conversa com amigos sobre espiritualidade e, subitamente, assusta-se com um estrondo ensurdecedor. Posteriormente, numa casa de massagens, Thien tem sua sessão interrompida por uma ligação, sabendo que o estrondo escutado dizia respeito a um acidente cuja vítima foi sua cunhada, Hanh. O filho desta, de cinco anos, Dao (Nguyen Thinh), sobreviveu ao acidente. Thien, então, junto de seu sobrinho, Dao, deve levar o corpo de Hanh até sua aldeia natal para o enterro. A mesma aldeia do marido de Hanh e irmão de Thien, Tam, que abandonou há muitos anos a esposa e o filho. No retorno a sua aldeia, Thien deseja buscar o misterioso irmão desaparecido e fugitivo.

Então, Thien deixa a região mais desenvolvida e urbanizada do Vietnã, seu atual centro tecnológico (cidade de Ho Chi Min, antiga Saigon), para as montanhosas zonas rurais do interior do país, onde ele nasceu e cresceu. Thien é uma pessoa agnóstica, mas entra em contato com áreas do Vietnã nas quais os pensamentos ligados às religiões budistas são muito enraizados.

Numa das sequências do longa-metragem, Thien estaciona a moto diante da casa de um senhor e se identifica como o cunhado de Hanh. O senhor chama Thien para entrar e tomar chá. Este senhor, então, começa a contar, entre divagações com outros assuntos e interrupções de eventos cotidianos, toda sua trajetória como jovem soldado durante as guerras do Vietnã, que não sabemos ao certo se referem às invasões do exército estadunidense no país ou outras operações da história do país tal como a operação no Camboja contra o regime totalitário do Khmer Vermelho. Embora, em determinados

momentos, saibamos que ele se refere a batalhas contra vietnamitas do sul (que apoiavam os Estados Unidos). Esta sequência, de aproximadamente 14 minutos, é toda fundada no relato do senhor que performa as idas e vindas, contrações e expansões, os voltejos entre passado, presente e futuro da "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b). Semelhante, de certo modo, às "oralituras" (Martins, 2021b) de Matacedo, Zezinha e Kota Mino em *Ar condicionado* (Angola, 2020), o senhor torna-se "veículo da memória" (Martins, 2021b) e presentifica os vivos e e os mortos que circulam nas espirais do tempo.

Ao longo do relato, a câmera descentraliza-se da escadaria da casa de madeira para sua janela, em direção a direita do quadro. Ao alcançar a janela, a câmera pausa. Dentro da janela vemos primeiramente uma mesa, armário, chaleiras e, depois, as figuras ensombrecidas de Thien e do senhor que se sentam. O tom alaranjado da camiseta de Thien sobressai como um borrão. Do lado de fora, vemos o varal com roupas a secar, balançando. Durante este momento, ora e outra, o senhor (Luu) e Thien entram e saem de quadro conforme eles se movimentam durante a conversa. Há uma sonoridade de construção que, simultaneamente, aparentam batidas ritmadas de percussão que, de repente cessam, e dão espaço para barulhos de talheres, cadeiras, objetos da casa. Mas que voltam a se misturar com sons indefinidos de pontos interiores ou exteriores da casa. Descobrimos que Thien está lá para pagar o senhor Luu, que embalsamou Hanh e aparenta não saber que Tam abandonou a esposa e o filho. O senhor, então, começa a contar onde aprendeu a embalsamar e diz que, ao se formar em medicina, foi convocado pelo exército e participou da batalha de Vung Rô (contra os sul-vietnamitas).



Figura 46. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). Do lado de fora, vemos o varal com roupas a secar. Há uma sonoridade de construção que, simultaneamente, aparentam batidas ritmadas de percurssão que ressoam a narrativa de carreira militar contada pelo senhor.

Quando o senhor alcança um momento de sua fala, no qual comenta que lutou até a última gota de sangue e que ele não precisava de mais nada além da vida militar, a câmera inicia um sutil movimento em direção a esquerda e começa a se aproximar da janela, fechando o enquadramento nas molduras da janela. A câmera pausa novamente. Os sons, que nunca cessam e se aparentam se multiplicar, parecem um emaranhado de sons da rua, pessoas conversando, televisão ligada, sons de operação militar, reforma, aves, cães, movimentos da natureza como o vento, entre outros. As figuras de Thien e do senhor tornam-se mais nítidas e menos escurecidas conforme o senhor aprofunda-se na história contada oralmente, relatando a batalha sangrenta contra os Vietcongues que resultou na morte de muitos soldados e na necessidade de cuidar dos corpos para serem entregues aos familiares. Sr. Luru diz que o combate não é tão assustador e, ao mesmo tempo, diz que ser desempregado não te dá opção de outra escolha (que não o alistamento militar). Ele revela que era muito jovem quando se alistou (22 ou 23 anos) e acrescenta que, quando se compromete a algo, ele se dedica ao ponto de dar o seu melhor e, em razão disso, sabia que não conseguiria largar a carreira militar. Após a guerra, ele se tornou policial.

Embora estejamos resumindo a fala do Sr. Luru para Thien, a oralidade do senhor não é linear. Ele vai e volta, progride e retrocede, expande e contrai os caminhos de sua trajetória. Indo e voltando dando detalhes sobre algo dissera anteriormente. O Sr. Luru, em sua oralidade, espirala e, conjuntamente, contamina a linguagem do filme com a

“temporalidade espiralar” (Martins, 2021b). Conforme o Sr. Luru espirala, a aproximação da câmera permite-nos ver melhor seu corpo, sua feição idosa na pele com manchas e pintas, a flacidez incontornável do envelhecimento natural dos seres, mas, ao mesmo tempo, parecemos ver o jovem Sr. Luru, o médico, o soldado, além do bem e do mal consequente aos lados da guerra do Vietnã. A própria posição de Sr. Luru, que se posiciona de frente a nós (observadores), enquanto Thien está de costas para nós, cria uma relação interessente de frente-verso, a frente idosa (Sr. Luru) coexistente com o verso jovem (Thien). Curiosamente, esse posicionamento dos dois corpos não reverbera numa oposição, mas numa simultaneidade, presente, passado, futuro. Ele traz a “reversibilidade” dos corpos (Martins, 2021a, 2021b) está na maneira que a compreensão binária de jovem e velho, novo e antigo, são ressignificadas, pois, Sr. Luru propulsiona mais movimento e vitalidade que o corpo estático e passivo de Thien.

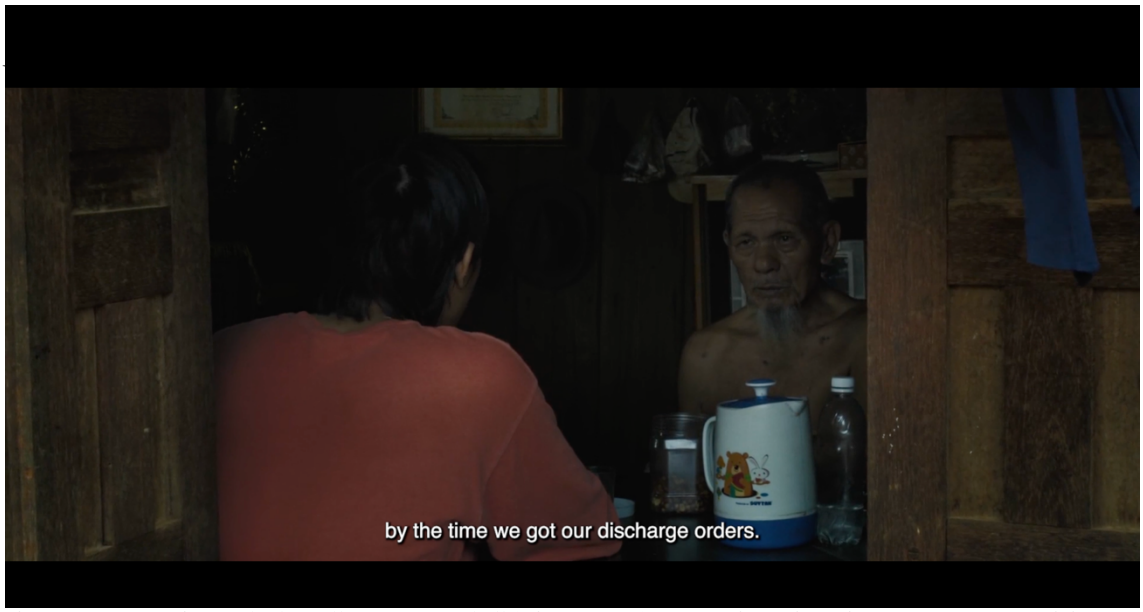


Figura 47. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). A própria posição de Sr. Luu, que se posiciona de frente a nós (observadores), enquanto Thien está de costas para nós, cria uma relação interessente de frente-verso, a frente idosa (Sr. Luu) coexistente com o verso jovem (Thien). Curiosamente, esse posicionamento dos dois corpos não reverbera numa oposição, mas numa simultaneidade, presente, passado, futuro.

Sr. Luru complementa que, mesmo quando policial, era chamado ao combate. Ele nunca parou de lutar. Nesse momento, a câmera estabiliza, pausa. Sr. Luru belisca as oleaginosas num pequeno vidro. Ele pausa a história. Do emaranhado de sons, sobressai novamente a misteriosa percussão que poderia ser um barulho de reforma, gotejamento em algum recipiente, barulho externo a casa, mas que lembra, ao mesmo tempo, uma percussão militar. Sr. Luru, desde o início do plano-sequência, mas principalmente neste momento, parece olhar para a câmera. Mais de uma vez, devolvendo o olhar a nós,

trazendo a confluência de corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador. Ele nos olha como mais alguém na conversa, nessa roda de partilha de sua experiência.

Uma pessoa chega, talvez uma vizinha, chamando pelo senhor Luru e o fazendo sair de quadro. Parece uma mulher convidando o Sr. Luru para a celebração do nascimento de seu primogênito. A voz da vizinha invade o campo da imagem juntando-se com os sons indefinidos (televisão, rua, percussão militar). Simultaneamente, Thien se levanta e observa a casa do senhor. A partir desse momento a câmera adentra a casa do senhor e acompanha Thien por dentro da casa. Novamente, a câmera se movimenta à esquerda acompanhando Thien.

Embora escutemos o senhor conversar com a vizinha, ao mesmo tempo, que a reportagem na televisão descreve o interior de um trem, coisas completamente opostas à guerra, a memória do senhor emaranha-se conforme Thien caminha pela casa acompanhado pela câmera, pois Thien observa as fotografias e certificados expostos na parede da casa, seus bonés, enfeites, objetos, com marcas de muitos anos. Novamente, imagética e sonoramente, presente, passado e futuro entrelaçam. Assim como morte e vida, juventude e velhice, porém, não como opostos, mas como elementos simultâneos e coexistentes transformando uns aos outros, manifestando a "reversibilidade" dos corpos, movimento típico das espirais do tempo (Martins, 2021b).



Figura 48. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). De repente, o senhor chama Thien, que sai de quadro, mas a câmera permanece movimentando-se em direção à esquerda.

De repente, o senhor chama Thien, que sai de quadro, mas a câmera permanece movimentando-se em direção à esquerda. Não sabemos se Thien explica algo a vizinha ou ao senhor, ou se são vozes oriundas da reportagem na televisão, e, de repente, parece que o senhor e o Thien estão conversando novamente entre si, sobre a carreira de Sr. Luru, Nguyen Van Luru (agora sabemos seu nome completo). A vizinha foi embora? Novamente, a conversa volta a centralizar no relato da carreira militar do senhor e, conforme a câmera aproxima-se de uma região mais quente e alaranjada da casa, vemos retratos (do senhor Luru e sua esposa ou os pais dele?), santos católicos, certificados, entre vários objetos que retrocedem ao passado, ao mesmo tempo que a câmera avança no presente, horizontalmente na direção esquerda, do quadro contra o vetor da seta que aponta progressivamente em direção ao futuro. O corpo do filme espirala. Vemos que o senhor está a mostrar fotografias para Thien. O senhor mostra uma bala proveniente de armas de fogo. Diz ser a bala que acertou sua costela e mostra sua ferida, a qual Thien toca.

Quando Thien toca a ferida, o filme corta para outro plano-sequência que se movimenta para a direção contrária, à direita, até chegar a uma janela vestida por uma cortina. Essa cortina começa a balançar com o vento, e um galo pula no seu parapeito. Uma melodia de violão toca, enquanto o galo se movimenta pelo parapeito. O espaço nos lembra a casa de Thien, e o galo poderia pertencer à sua criação doméstica de aves. Mas isso seria o passado, o presente ou o futuro? É uma casa abandonada? Ou é apenas uma lembrança da janela do quarto que Thien crescera no interior rural e montanhoso do Vietnã, o mesmo interior do Sr. Luru?

É justamente nesse "intervalo" (Faucon, 2014) provocado por dois planos-sequência não contornados que a temporalidade espiralar já presente potencializa-se mais. Os planos-sequência, no seu intervalar, potencializam o espiralar do tempo, sua expansão. O corte que desordena o movimento linear da narrativa e torna sensível os voltejos de Thien para diferentes direções no tempo, inter-relacionando presente, passado e futuro. Mas antes do próprio corte, há a extensão da duração do plano-sequência que, ao mesmo tempo, parece expandir o espaço do quadro provocando a indistinção entre campo e fora de campo. E que, além do mais, parece expandir a própria cada de Sr. Luru, que ganha volume, sendo grafada por suas memórias. Os movimentos não lineares do corpo do filme e dos corpos no filme de irem e voltarem da direita para a esquerda, da esquerda para a direita performam a expansão das linhas de fuga, ressignificando o quadro enquanto

delimitação da imagem cinematográfica. Não somente, esses movimentos misturam-se com a não linearidade da "oralitura" (Martins, 2021b) de Sr. Luru, dos sons indeterminados em constante transformação, das vozes de pessoas fora de campo, ao ponto de nos perguntar se estamos ouvindo Thien conversar com a vizinha ou se a vizinha é a voz soando da televisão. São esses elementos que Erly Vieira Jr. (2022) afirma como "sobrevalorizações sensoriais" de um "realismo sensório" que, no caminho oposto da mimese e dos regimes de representação no cinema, ativam os regimes de presença fundado nos corpos do filme, no filme e do observador (o corpo sensível do observador), e provocam a indistinção entre sujeito e objeto, ver e ser visto, campo e fora de campo, entre outras dicotomias dissolvidas na confluência de corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador. São esses elementos, ademais, que os "cinemas das espirais do tempo" também mobilizam, na sua "produção de presença" (Gumbrecht, 2010), para presentificar o tempo ancestral, o "tempo espiralar" (Martins, 2021b). Afinal, Sr. Luru carrega também partes da memória do Vietnã, as sequelas da guerra que, ao mesmo tempo, são traços de uma opressão do Norte Global (a invasão pelos Estados Unidos). Sua casa, além do mais, presentifica os encontros consequentes às intervenções ocidentais no país (colonização francesa e invasão estadunidense): com os santos católicos entremeados aos retratos, certificados, entre outros objetos. Elementos que trazem tanto subjugação quanto ressignificação[45].

[45] Especificar esta discussão expandiria por demais o nosso recorte. Porém, resumidamente, esta sequência mostra traços de "sincretismos" (Martins, 2021a) presentes na cultura vietnamita, na qual acontece um encontro das religiões critstãs com o budismo. O "sincretismo", conforme problematizado por Leda Maria Martins, pode ser discutido no seu caráter de "fusão", "aglutinação" e "analogia" que possibilita falar de cruzamentos entre culturas diferentes, mas que não aniquilam suas especificidades culturais. Mas também pode ser utilizado de modo generalizado, "contíguo" produzindo efeito contrário: aniquilando as matrizes culturais através de apropriações e, com isso, produzindo apagamentos e subjugações. Nesta sequência o "sincretismo" é ambíguo, ele aparenta mostrar seu lado de resistência com a "fusão" e "aglutinação" dos elementos cristãos com elementos budistas como também pode mostrar sequelas de um passado de dominação colonial, sendo um sinal de subjugação. "O processo analógico realiza-se pela convivência parelha de códigos e sistemas em si diversos que convivem simultaneamente em um registro terceiro, mascarando-se de forma mútua, sem que haja, no processo, o ofuscamento total de sua individualidade originária. Aqui os sistemas encostam-se por meio de um espelhamento que produz imagens duais, de dupla face, sendo sempre possível vislumbrar no novo sítio de significância não apenas uma imagem através da outra, mas ambas simultaneamente. No candomblé, por exemplo, permanece visível a justaposição de dois panteões e de dois códigos religiosos distintos, o nagô (africano-iorubá) e o católico (cristão-ocidental). Ali, a justaposição sígnica, articulada por uma analogia periférica, engendra um jogo ritualístico estratégico de dupla significância: ao lado do nome cristão e dos ícones católicos (como, por exemplo, Nossa Senhora da Conceição, São Jorge, São Sebastião, São Lázaro, Jesus Cristo), as divindades iorubá (Iemanjá, Ogum, Oxóssi, Omulu, Oxalá) mantêm seus nomes próprios, seus atributos sagrados e seus fundamentos conceituais originários [...]. Assim, nos territórios do sagrado inscritos no candomblé, África e Europa encostam-se, friccionam-se e atravessam-se, mas não, necessariamente, fundem-se ou perdem-se uma na outra" (Martins, 2021a, p. 37).



Figura 49. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell*. Novamente, a conversa volta a centralizar no relato da carreira militar do senhor e, conforme a câmera aproxima-se de uma região mais quente e alaranjada da casa, vemos que o senhor mostra fotografias a Thien. O senhor mostra uma bala proveniente de armas de fogo. Diz ser a bala que acertou sua costela e mostra sua ferida, a qual Thien toca

Figura 50. Acesso a sequência comentada.

Os “cinemas das espirais do tempo” em *Inside the Yellow Cocoon Shell*, abrem o filme para o movimento espiralar em expansão. O “tempo espiralar” sendo também o “tempo de Exu” (Macêdo, 2023), performa no filme de Thien An Pham a temporalidade espiralar das encruzilhadas. Lembremos agora a leitura de Larissa Macêdo a partir de Exu Obá Oritá Metá: “É o princípio infinito, em constante movimento. O seu caráter como sendo o ‘3’ por excelência invoca a noção de continuidade, na qual ele estará a encruzilhar toda e qualquer situação de forma contínua” (Macêdo, 2023, p. 75). Lembremos também de outra noção Exú observada pela autora: “Exu Òkòtó é o senhor da evolução, expande-se em seu crescimento espiralar como o caracol que leva seu nome” (Macêdo, 2023, p. 206). Os planos-sequência de *Inside the Yellow Cocoon Shell* não tem começo, nem fim. Suas interrupções são “intervalos” (Faucon, 2014) que expandem a espiral do tempo. Vemos aí um diálogo entre a temporalidade de um país do Sudeste Asiático e a temporalidade das concepções de matriz africana pensadas por Larissa Macêdo (2023).

Mesmo quando a narrativa do filme torna mais nítido que uma trajetória de Thien refere-se a um ponto no passado ou no futuro, ainda existe um tensionamento que mantém no observador a dúvida sobre o paradeiro de Thien no tempo. Inclusive se ele habita suas lembranças ou sonhos, se ele retornou ao presente ou se está delirando com um possível futuro. Thien está no mundo dos vivos ou dos mortos? Tal experiência estética reflete-se no comentário de Peter Bradshaw (2024):

> Inside the Yelow Cocoon Shell é apresentado num estilo realista, calmo e natural, com muitos planos médios longos e ininterruptos, sendo os closes raros. Há um flashback e uma sequência de sonho apresentados exatamente da mesma maneira, levando à sensação vertiginosa de que passado e presente, realidade e devaneio, se fundem uns nos outros (Bradshaw, 2024)[46].

Essa lógica aparentemente desorientada, confusa, sem fechamento, explicita o espiralar do tempo contaminando as imagens e os sons do filme. O espiralar do tempo nessa narrativa cinematográfica está justamente na articulação do filme pela montagem, que relaciona as trajetórias de Thien sem definir exatamente sua causalidade. Pois o plano-sequência em apresentação ao observador (o presente no seu acontecimento), na

[46] Do original: “*Inside the Yellow Cocoon Shell is presented in a calm, unforced realist style with many long, unbroken middle-distance shots, with closeups a rarity. There is a flashback and a dream-sequence presented in exactly the same way, leading to the woozy feeling that past and present, reality and reverie are all folding in on each other*”.

sua relação tanto com o plano-sequência que sucede quanto com o que antecede, pode desenhar o passado ou o futuro. E assim, *Inside the Yellow Cocoon Shell* se expande ao longo de 179 minutos, além dos seus 179 minutos.

Numa outra sequência do filme, o diretor provoca a expansão das espirais do tempo de outras maneiras. Nessa sequência, que dura aproximadamente 9 minutos, Thien está esperando sua motocicleta ser consertada na oficina de um posto. Ele se encontra num estabelecimento semelhante aos nossos postos de gasolina, em meio à estrada. Ele se afasta dos homens, que consertam sua moto, e olha para a direção direita do quadro. A câmera se descentraliza dos homens com a moto e se centra em Thien, que permanece olhando para o mesmo ponto, seguindo em direção a ele (com pequenas pausas). A câmera pausa junto com Thien e volta a segui-lo quando ele finalmente segue em direção ao ponto que olhava. A câmera então descortina a imagem, abrindo o enquadramento em seu movimento horizontal e mostrando Thien sentando-se diante de uma senhora. Ouvimos sons metálicos pontilhados, que lembram outro tipo de percussão. Thien cumprimenta a senhora que o encara, dá um gole no chá e o deposita num objeto de alumínio, talvez de onde provém o som. A câmera para e se estabiliza num plano médio (*over the shoulder*), no qual vemos a senhora através dos ombros de Thien. Ele mostra a foto de seu irmão a ela. A senhora olha a foto e olha para Thien, repetindo esse gesto mais de uma vez. Esta, então inicia um longo monólogo.



Figura 51. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). A câmera para e se estabiliza num plano médio (*over the shoulder*), no qual vemos a senhora através dos ombros de Thien. Ele mostra a foto de seu irmão a ela. A senhora olha a foto e olha para Thien, repetindo esse gesto mais de uma vez. Esta, então inicia um longo diálogo com Thien

Ela pergunta o nome dele. Ele responde: Thien. A senhora, então, chamando-o pelo nome, pergunta por que ele procura pelo homem. A pergunta da senhora é sutilmente ambígua e Thien cai na ambiguidade da pergunta, o que faz a senhora retrucar que não está falando sobre o homem na foto, está falando sobre ele (Thien). “Você abandonou sua alma?”, ela pergunta. Após a atendente do estabelecimento passar em frente à câmera e deixar um corpo sobre a mesa, ela comenta: “não liga pra ela, ela sempre fala desse jeito com todo mundo”. Thien responde que não tem problema e, depois, aproxima a cadeira. Seu gesto de aproximar a cadeira, ao mesmo tempo, provoca uma vibração que impulsiona um lento movimento da câmera em direção ao rosto da senhora. A senhora começa a dizer: “Nem todo mundo cria laços com sua alma... (pausa) Está além da compreensão humana. Quando minha alma desprendeu de meu corpo, só por alguns segundos... (pausa) Eu testemunhei a angústia de todas as almas... Neste plano terrestre, eu senti um odor pútrido pungente”. Depois, ela continua, afirmando que nós não o percebemos porque já nos acostumamos com a podridão deste mundo. E dá um exemplo, falando que os comerciantes do mercado não percebem o cheiro podre que inspiram. “As almas são tão delicadas... leves... e quando elas inspiram o ar deste mundo, elas sofrem...”.



Figura 52. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). A câmera aproxima-se do rosto da senhora quase que imperceptivelmente.

A senhora continua contando sua experiência de transmigração da alma – o desprendimento da alma em relação ao corpo. Ela diz ter visto muitos olhares de sofrimento (das outras almas) e também ter reconhecido pessoas sábias que conviveram com ela. Estas pessoas disseram a ela para nunca deixar de orar. Numa das suas últimas falas, quando o espaço se comprimiu ainda mais próximo de seu rosto, quase tirando Thien de quadro e deixando o corpo deste ensombrecido, ela comenta que alguns espíritos perdem sua alma ao não suportarem as dores e sujeiras da vida terrestre. A senhora faz a pergunta final: “que lucro tem um homem que domina o mundo e perde sua alma”?



Figura 53. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). Numa das suas últimas falas, quando o espaço se comprimiu ainda mais próximo de seu rosto, quase tirando Thien de quadro e deixando o corpo deste ensombrecido

Ao longo da fala da senhora, desde que Thien se senta diante dela, escutamos o som pulsado de uma ave, que permanece constantemente até o fim do monólogo da senhora. As falas dela são repletas de pausas, fragmentadas, partidas no meio de uma sentença. Após sua pergunta final, o filme corta para um plano-sequência, no qual a câmera caminha por uma estrada em meio a uma densa floresta até encontrar um rebanho de búfalos que barram o caminho. No caminhar da câmera, escuta-se um gemido (um som que não se sabe se é humano ou animal, às vezes lembra um choro, um soluçar de choro). Quando a câmera se depara com os búfalos, eles encaram a câmera, devolvendo o olhar para nós. Eles parecem, ora e outra, não saber se recuam ou se progridem, até chegar uma misteriosa figura ensombrecida que os ordena – soaria desse homem o gemido?



Figura 54. Frame de *Inside the Yellow Cocoon Shell* (Vietnã, 2023). a câmera caminha por uma estrada em meio a uma densa floresta até encontrar um rebanho de búfalos que barram o caminho. Os búfalos encaram a câmera, olhando em nossa direção. Eles parecem, ora e outra, não saber se recuam ou se progridem, até chegar uma misteriosa figura ensombrecida que os ordena.

Thien acorda, dando início a outro plano-sequência. Ele se vê deitado na rede do posto, próximo ao local que teve a conversa com a senhora. Porém, está escuro, chovendo intensamente, relampejando, e não há ninguém no estabelecimento. Ele faz o mesmo caminho de quando chegou ao posto, porém indo na direção esquerda. A câmera também repete o mesmo enquadramento e movimento de câmera que fizera na chegada de Thien. Este repara que o estabelecimento está trancado, aproxima-se de sua moto, ela ainda está quebrada? Thien se aproxima da câmera, como se houvesse uma barreira entre ele e a câmera, depois segue para a esquerda novamente, empurrando o enquadramento junto. Ele se encontra na estrada, a pé, e caminha seguindo adiante. Num dado momento, a câmera rodeia o corpo de Thien e o acompanha de frente, de modo que perdemos o senso de direção da estrada e de Thien. Ele está caminhando para frente ou para trás, ida ou volta? Qual é o sentido da estrada?

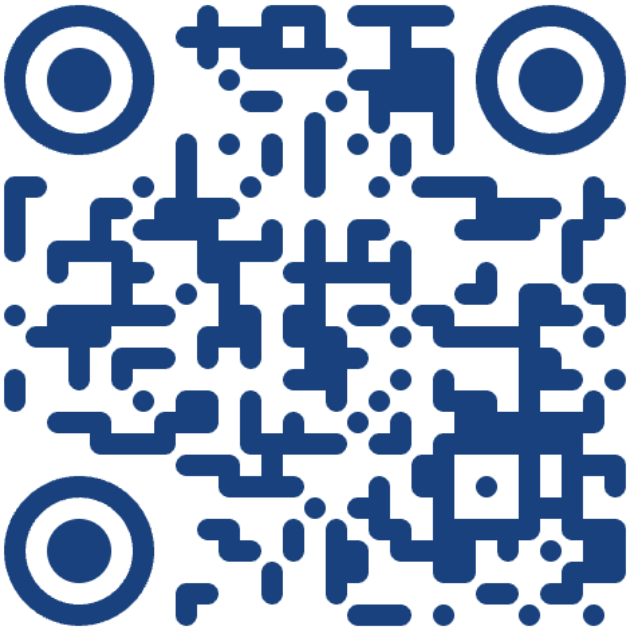


Figura 55. Acesso a segunda sequência comentada.

A desordenação temporal dos “cinemas das espirais do tempo” dá-se na relação articulada entre planos que não contornam, necessariamente, uma continuidade determinada, embora nós, na posição de observadores, tenhamos o conforto de uma continuidade mínima (ao mesmo tempo inacabada), que nos faz elaborar possíveis relações, não conclusões. Desse modo, presente, passado e futuro entrecruzam-se simultaneamente, contaminando as imagens articuladas.

É interessante observar que, nos “cinemas das espirais do tempo” de *Inside the Yellow Cocoon Shell*, os planos-sequência não são articulados com o intuito de criar uma sequência contínua para contextualizar o espaço ou o desenvolvimento da ação de Thien. Esses planos cuja continuidade, numa ordem lógica e causal é sempre frustrada, potencializam o espiralar do tempo, pois apresentam potências autônomas, apesar de estarem em relação.

Eles não aparentam ordenados, já que sugerem diferentes pontos que se encontram no decorrer do filme enquanto camadas diversas da realidade de um homem navegando nas espirais do tempo. É da experiência estética expansiva provocada por essa continuidade tensionada que a temporalidade do filme ganha seu aspecto curvilíneo, de uma espiral infinitamente em expansão (tal qual o caracol de Exú Òkòtó). É um aspecto não linear que vem menos pela narratividade e mais pelas próprias relações do corpo no

filme com o corpo do filme, nos seus modos de explorar as articulações entre imagens e sons. O corpo do filme, nos seus movimentos para à direita e para à esquerda que produzem um movimento curvilíneo quase imperceptível, tensionando a linearidade da seta que aponta unicamente para o futuro. Os corpos no filme, que também trazem a "oralitura" (Martins, 2021b) ao compartilhar suas memórias e saberes com Thien, a "oralitura" atrelada à ancestralidade. O navegar de Thien é um navegar em mar aberto, já que as espirais se expandem e dão abertura a vários outros corpos presentes no território vietnamita e suas narrativas que, em diálgo com *Ar condicionado* (Angola, 2020), também falam de sequelas da guerra. O que confere a dimensão política do filme, em razão das reverberações das guerras e dores que o país enfrentou.

Antes de prosseguirmos para o final da argumentação nesse capítulo é necessário, no entanto, realizar algumas observações sobre o complexo trabalho sonoro do longa-metragem de Thien An Pham. Embora estas observações partam de *Inside the Yellow Cocoon Shell*, este modo de pensar o desenho de som no cinema se faz presente em várias obras dos "cinemas das espirais do tempo" e dos "cinemas das implicações dos corpos".

3.4 "Cinemas das espirais do tempo" nas suas sonoridades: "devir ambiente" e "som háptico"

A expansão das espirais do tempo, em *Inside the Yellow Cocoon Shell* estão correlacionadas com o desenho de som no filme. Na sequência com o Sr. Luru, há um emaranhado de sons diferentes, interiores e exteriores a casa, que se apresentam: aves, cachorros, conversas na rua, televisão, objetos de cozinha, uma percussão, entre outros sons que, ao se entrelaçarem, tornam-se cada vez mais indeterminados e ambíguos e, não somente, potencializam a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b).

Fundado na concepção de "espaço auditivo" de Edmund Carpenter e Marshall McLuhan, Carlos Eduardo Tsuda (2024) discute que o som "é um fenômeno percebido coletivamente, dada sua fisicalidade ambiental e seu modo perceptivo passivo" (Tsuda, 2024, p. 167), já que nós nos encontramos sempre no centro do som, somos circundados por ele, atravessados por ele involuntariamente, numa condição oposta, à das composições visuais ou que tomam a visualidade como norte. Consequentemente

dependendo do desenho de contornos, limiares, enquadramentos (Tsuda, 2024, p. 165-166). Logo o desenho de som nos "cinemas das espirais do tempo" de *Inside the Yellow Cocoon Shell* está relacionado com esta qualidade do som de constantemente criar suas próprias dimensões, de circundar os corpos, não estando limitado a uma função dramática ou diegética. É um trabalho de som, no cinema, também sensorial, corpóreo, bastante atrelado às inter-relações de corpo do filme, corpo no filme e corpo no observador. São sonoridades que atravessam o corpo do observador e provocam um "devir ambiente" (Tsuda, 2024). O "devir ambiente" está na capacidade do som, devido a seu aspecto não contornado, de instaurar um lugar também disforme que se manifesta como presentificação, "ou seja, um complexo emaranhado de vetores de força em potência, suas atualizações e todo o vigor do acontecido numa lógica espaço-temporal não-linear [...] na medida em que concentra inúmeras temporalidades e presentificações no espaço-tempo" (Tsuda, 2024, p. 160).

As sonoridades nos "cinemas das espirais do tempo", associadas ao "devir ambiente", provocam-nos a sensação de estarmos escutando uma percussão militar ou uma vizinha que conversa, ao longo da sequência na casa de Sr. Luu, pois os sons emaranhados não desenham uma forma específica, não delimitam um território ou local de onde provém, de onde seria sua fonte. São sonoridades que se especializam no plano cinematográfico, são absorvidas por ele, porém não configuram "uma localização coesa e coerente em si, uma situação estática e rígida, mas como um território de múltiplas possibilidades, temporalidades e simultaneidades [...] uma polissêmica teia de relações entre tudo e todos" (Tsuda, 2024, p. 161). Nesse sentido, trabalhos sonoros associados ao "devir ambiente" favorece a instauração da temporalidade curvilínea do "tempo espiralar" (Martins, 2021b).

Tsuda conceitua mais de um tipo de "devir ambiente". Mais especificamente na sequência de Thien com o Sr Luru, os emaranhados de sons que nos circundam estabelecem diálogo com o "devir ambiente_devir kinestésico" (Tsuda, 2023). O "devir kinestésico" compreende o som como modificador da percepção espacial, despertando nossos sentidos (Tsuda, 2023, p. 198-202). Conforme os diversos ruídos aparecem, somem, reaparecem, entrelaçando-se ao longo das falas de Sr. Luu, nossos sentidos ativam-se com as: marteladas, aves, cães, conversas na rua, televisão, chaleira, recipientes de vidro, gotejamentos, entre outros. Tais sonoridades, portanto, ativam nossa "percepção

do espaço através da movimentação, e sua alteração através do som" (Tsuda, 2023, p. 198). Isso diz respeito aos momentos, na sequência, que parecemos escutar uma percussão que nos remete à exércitos militares, uma percussão militar, enquanto o Sr. Luu fala de sua campanha na guerra. Neste instante, a memória parece instaurar-se na casa de Sr. Luu. Outro momento é o caso da vizinha, que parece penetrar com sua voz na casa, e dissolve nossa percepção entre os limiares da casa do Sr. Luu e seu exterior, próximo a rua. Logo:

> [...] quando alteramos um dado perceptivo do espaço, sua sonoridade por exemplo, provocamos uma profunda mudança nos estados de consciência dos espectadores. Ao serem confrontadas com uma paisagem sonora completamente diferente, experienciam aquele mesmo lugar de outra forma (Tsuda, 2023, p. 199)

O próprio "devir kinestésico" relaciona-se com o corpo do filme, à medida que a própria casa do Sr. Luru aparenta expandir-se e ganhar volume, conforme a câmera atravessa a janela e percorre o interior da casa. A "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) associa-se ao "devir kinestésico" sonoro, no filme de Thien An Pham, sendo uma temporalidade que provoca a expansão das espirais do tempo, sua transformação constante.

Mas, não obstante, no mesmo filme também podemos comentar um outro tipo de "devir ambiente" conceituado por Carlos Eduardo Tsuda (2023). Na sequência com a misteriosa e tétrica senhora, no posto de gasolina, podemos observar a presença do "devir ambiente_devir neblina" (Tsuda, 2023). O "devir neblina" é um som interpenetrado, difuso, reverberante, sem fonte localizável, espaço acústico como ambiente neblinoso e interpenetrado (Tsuda, 2023, 211-212). Esta sonoridade está no constante canto de ave, ou algo que parece uma ave, que acompanha a fala da senhora. O canto da ave nos provoca sensações que reverberam em nossas cavidades corporais e, assim, entramos em devir com estas sensações, um "ser neblina, ser poroso, não ter contornos definidos, um espaço liso, leve, que se mistura com as coisas" (Tsuda, 2023, 211). O canto da ave entra em consonância com o movimento da câmera que imperceptivelmente se aproxima do rosto da senhora. Ele atravessa nosso corpo e potencializa nossa dissolução conjuntamente com o corpo do filme e o corpo no filme, dissolvemos junto com o corpo de Thien, que sai de quadro e se ensombrece. Inclusive, os planos-sequência seguintes também exploram as sonoridades do "devir_neblina", o gemido em meio à floresta, que não sabemos se são os búfalos ou seu pastor. A própria chuva, que apresenta várias texturas sonoras diferentes

que se interpenetram. O “devir_neblina” é composto de sobreposições e texturas, é o caso do canto da ave, do gemido na floresta e da chuva que, apesar de aparentarem repetitivos, são compostos por uma sobreposição de texturas sonoras. Isso resulta “um grande bafo amorfo sonoro, uma reminiscência que já não guarda mais aspectos do original; apenas uma neblina sonora resultante de inúmeras desterritorializações” (Tsuda, 2023, p. 212).

Podemos também compreender as sonoridades nos “cinemas das espirais do tempo” enquanto trabalhos sonoros que produzem um “som háptico” (Lovatt, 2013), em razão de operarem por meio de amplificação excessiva, vibração ou distorção, aproximando-se do sentido do tato e, por extensão, da emoção (Lovatt, 2013, p. 64-66).

Com os “cinemas das espirais do tempo”, em *Arábia*, *Rio Doce* e *Inside the Yellow Cocoon Shell*, experienciamos continuidades que não produzem certezas. As imagens dão abertura à experienciação, pelo corpo do observador, de um tempo curvilíneo no qual o momento presente do plano-sequência é contaminado por aspectos de um passado e de um futuro que, subitamente, instauram-se na imagem. O observador, em *Inside the Yellow Cocoon Shell*, por exemplo, se vê atravessado por uma “temporalidade espiralar” (Martins, 2021b) que não o permite definir exatamente a trajetória completa de Thien. Afinal, esse mesmo observador experiencia um tempo caótico em expansão.

Por isso, não conseguimos medir exatamente onde começam e onde terminam o passado e o futuro instalados nos planos que nos são apresentados. Então, temos diante de nós a experiência estética de uma “temporalidade espiralar” num movimento expansivo, sendo uma das manifestações das desordenações temporais dos “cinemas das espirais do tempo” em relação a uma continuidade linear de um tempo cronológico, ao qual estamos habituados. Assim como em *Ar condicionado* (Angola, 2020), os filmes analisados neste terceiro capítulo tem o corpo e sua oralidade como elementos importantes para instaurar o “tempo espiralar” (Martins, 2021b) no filme.

Com *Inside the Yellow Cocoon Shell*, percebemos que o desenho sonoro de um filme se mostra, também, como um importante fator, nos “cinemas das espirais do tempo,” para contaminar a imagem com a “temporalidade espiralar”. Em filmes como esse, nossa interpretação não é conduzida a enxergar os motivos do comportamento de Thien, de sua dor e de seu luto. Mesmo que em um dado momento do filme façamos

conexões nessa direção, essa conclusão linearizante não é fundamental para a proposta estética da obra. Ao mesmo tempo, os planos também não são pensados enquanto fluxo contínuo, que indicaria uma irreversibilidade. E, ao lidarmos com a ambivalência do corpo Thien e do próprio corpo do filme, transformando-se interminavelmente na expansão das espirais do tempo, estamos lidando com a "reversibilidade" (Martins, 2021a, 2021b) constante daquela personagem que observamos. "Reversibilidade" essa explicitada por meio da instauração de uma "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) no filme e da experiência estética provocada no observador. Ou seja, experienciamos movimentos de ida e volta do tempo, no sentido de um retroceder e, de repente, de um avançar. Movimento presentificado às vezes na duração de um mesmo plano-sequência, às vezes na articulação que nos conduz a outros tipos de planos, enquadramentos e durações. A "reversibilidade" observada no filme é um dos aspectos não cronológicos ligados ao "tempo espiralar" (Martins, 2021b), pois ela traz desordem e ressignificação ao que se apresentava aparentemente ordenado.

CAPÍTULO 4
TEMPO ESPIRALAR E TEMPO CÍCLICO:
ESTUDOS EM *THE UNSEEN RIVER* (2020) E *WHITE BUILDING* (2021)

Com o “tempo espiralar” (Martins, 2021), fundamentamo-nos em uma discussão de tempo pertencente aos pensamentos de matriz africana, que, simultaneamente, encontram-se em diálogo com noções não cronológicas do tempo presentes nas concepções do Sudeste Asiático e da América Latina. Isso não quer dizer que estejamos colocando países de África, América Latina e Sudeste Asiático em uma mesma caixa, mas partindo de um pensamento africano para encontrar pontos de conexão na multiplicidade cinematográfica do Sul Global.

Em um segundo momento, iremos, neste capítulo, correlacionar as concepções de “tempo espiralar” com algumas concepções não lineares do tempo cíclico vietnamita e tailandês. Como já indicamos anteriormente, a temporalidade espiralar apresentada nos “cinemas das espirais do tempo” relaciona-se com o operador conceitual do “tempo espiralar”, de Leda Maria Martins (2021). Trata-se do tempo das encruzilhadas, o tempo de Exu – ou dos múltiplos Exus – conforme vemos em Larissa Macêdo (2023), tempo esse que compartilha da não linearidade das temporalidades cíclicas presentes nas concepções do Sudeste Asiático.

Nessas concepções não lineares, interessa-nos, principalmente, a predominante presença do entrecruzamento de passado, presente e futuro. Neste capítulo, iremos trazer mais camadas a partir da manifestação desse entrecruzamento nos “cinemas das espirais do tempo” com reflexões críticas ativadas a partir de *The Unseen River* (Vietnã, 2020) e *White Building* (Camboja, 2021).

4.1 “Tempo espiralar” e “tempo cíclico” no Sudeste Asiático

Alguns dos filmes contemplados nesta tese não são especificamente do continente africano ou se relacionam de alguma forma com a afrodiáspora (no caso das produções do Sudeste Asiático) e, consequentemente, possuem dimensões políticas diferentes nas maneiras de explorar as temporalidades não cronológicas. Procuramos, então, respeitar as diferentes implicações culturais e políticas dessas regiões nas investigações que aqui empreendemos. Portanto, quando observamos a temporalidade espiralar nas produções

da América Latina e do Sudeste Asiático, estamos falando de interlocuções entre as temporalidades presentes nesses filmes e as filosofias de matriz africana.

Desse modo, vemos um diálogo entre o pensamento sobre o tempo nas estéticas e na dimensão político-cultural dos filmes do Sudeste Asiático e do Brasil com a concepção de tempo das filosofias de matriz africana, ao mesmo tempo que reconhecemos as alteridades entre essas regiões. A concepção de "tempo espiralar" (Martins, 2021b) também cria diálogos com outras concepções de tempo presentes na região do Sudeste Asiático. No intuito de não desviar por demais do recorte adotado por nossa tese a partir do "tempo espiralar", traremos de modo breve e resumido, a seguir, em que medida a temporalidade espiralar encontra similaridade com concepções temporais do Sudeste Asiático.

Enquanto Leda Maria Martins fundamenta-se nas culturas ancestrais iorubá, banto e nagô, muitas das concepções de tempo do Sudeste Asiático amalgamam saberes oriundos do budismo, devido aos contatos da região Sul e Sudeste da Ásia com povos diversos da Índia e da China. Aos saberes dos impérios indiano e chinês, somam-se os dos povos originários do Sudeste Asiático. Ainda é de muito difícil acesso para as regiões não asiáticas do globo (tal como o continente americano) acessar os estudos do Sudeste Asiático que destrincham a confluência dos pensamentos de tantos povos diferentes (principalmente em relação ao tempo).[47] Mas, a seguir, levantaremos algumas reflexões sobre as concepções de tempo no budismo que estabelecem diálogos com a temporalidade espiralar (Martins, 2021b).

Winston L. King (2006, p. 87-94) pontua que o crescimento do budismo no Sul e no Sudeste Asiático deve-se a constantes intercâmbios com as civilizações da Índia – datadas de anos anteriores e posteriores aos das eras cristãs – que dominavam essas regiões.[48] Não se consegue estabelecer uma data certeira sobre o início desses encontros

[47] Ainda se carece de uma bibliografia acessível acerca de concepções temporais ancestrais no Sudeste Asiático que realizem um estudo sistemático e aprofundado como, por exemplo, Leda Maria Martins realizou com os entrecruzamentos das matrizes africanas iorubá, banto e nagô em relação ao "tempo espiralar" (2021b).

[48] "Esse predomínio cultural raramente foi exercido por alguma atividade política ou militar fora do subcontinente, talvez porque as tentativas em vista de alcançar uma unidade social e política no interior da própria Índia ocupassem todas as energias disponíveis. Principelhos sem terras de vários estados indianos ocasionalmente se estabeleciam como soberanos em uma ou outra pequena 'nação'. Mas jamais se faziam conquistas militares. Esses governantes eram bem recebidos, às vezes convidados, como representantes de

marcados por contatos com comerciantes e imigrantes oriundos da Índia, embora haja uma crônica semi-histórica acerca de um esforço missionário budista de ordem monárquica.[49] O budismo nas regiões do Sudeste Asiático chega já com influências do hinduísmo, sendo primeiramente predominantes as matrizes Hinayana e Mahayana. Esta, aproximadamente no segundo milênio d.C., sofre uma reforma doutrinária, tornando-se a matriz Teravada, a mais disseminada nos países do Sudeste Asiático (principalmente na Tailândia). [50]

São muitas as matrizes budistas disseminadas pelas regiões da Ásia, especificadas nos textos de Pande (2006, 3-36), Hajime (2006, 73-86) e King (2006, 87-102). O budismo predominante no Sudeste Asiático, muito atrelado à matriz Mahayana e seu desdobramento (a matriz Teravada), abarca um espectro muito amplo. Entretanto, como os próprios autores citados observam, entre as diversas leituras de cada matriz há um ponto de diálogo em comum que contribui para compreender suas concepções temporais. Por este motivo, vamos focar nas interrelações da matriz Mahayana com a matriz Teravada

---

uma civilização superior e como especialistas na arte de governar. A Índia nunca foi uma entidade política individual, mesmo nos períodos da dinastia Maurya (cerca de 320-180 a.C.) e Gupta (terceiro e quinto séculos d.C.), os períodos de maior unidade política, mas sua cultura se unificou de forma heterogênea no interior de uma multiplicidade de formas variantes, coletivamente conhecidas como "hinduísmo", cuja variedade e flexibilidade tornou-lhe possível penetrar nas regiões ao redor, ao sul e a leste. A cultura indiana foi levada a essas áreas por comerciantes e imigrantes e recebeu forte influência do Sudeste Asiático. Muitos tentaram imitar as instituições políticas e culturais indianas e, para isso, importaram incessantemente especialistas da Índia, para o exercício de várias funções" (King, 2006, 87).

[49] "Sem dúvida, havia budistas em meio aos comerciantes e imigrantes que deixaram a Índia e se dispersaram por mar e por terra, durante os últimos séculos da Era Cristã e nos primeiros séculos da Era Cristã. Mas o primeiro relato semi-histórico de um esforço missionário budista é o da crônica Mahavamsa do Sri Lanka, sobre como o rei Asoka (274-232 a. C.) enviou emissários budistas a diversas regiões do Sudeste Asiático. Uma dessas regiões é denominada "a Terra do Ouro", em geral considerada como sendo a região oeste de Java, mas que alguns historiadores mianmarenses identificaram como Thaton, no sul de Mianmar. Considerada como mais digna de crédito em termos históricos é a afirmação encontrada no Mahavamsa de que Asoka enviou seu próprio filho, Mahinda, e sua filha, Sanghamitta, ao Sri Lanka, a fim de estabelecer o budismo na região. Não é de surpreender que não tenham ocorrido esforços missionários budistas antes disso. Pois, embora se afirme que, em seus primórdios e primeiras interpretações, o budismo já era uma devoção universal, os indícios históricos parecem sugerir que, em seus dois primeiros séculos de existência, o budismo indiano foi uma seita religiosa relativamente pequena em meio a muitas outras, ainda envolvida, na definição de sua própria natureza e instituições, num contexto bramânico-hinduísta e, em grande parte, restrita a sua expressão monástica" (King, 2006, p. 88-89).

[50] São muitos os detalhes que marcam os entrecruzamentos entre budismo e hinduísmo no Sudeste Asiático, seja em termos de religiosidade, seja de sistema político. Na religiosidade, pode-se observar a crença no renascimento sem fim (*samsara*), no carma e no desejo de libertação do carma (*moksa*) e a adoração a entidades sobre-humanas que podemos denominar como deuses, embora, em algumas matrizes, como a Teravada, os deuses mostrem-se como auxiliares do Buda e facilitadores de tarefas mundanas. No sistema político, a relação está na figura do monarca enquanto um rei-deus (King, 2006, p. 90-94).

O budismo é fundamentado na experiência de vida de Gautama Siddharta[51], "ou Sakyamuni (o sábio do clã Sakya), que alcançou a condição de Buda no último de seus muitos nascimentos, "mas também a outras figuras que se acredita o precederam no passado ou que o seguiriam no futuro" (Instituto Nanzan, 2006, p. XI). A condição de Buda, alcançada por Siddharta, resultou de um longo processo: iniciado com seu estado de "sensibilidade espiritual ultrajada" diante "da percepção do sofrimento em consequência da velhice, doença e morte", que o conduz a renunciar a "futilidade das buscas egoístas e sensuais" e a refletir acerca da "universalidade da mudança e da instabilidade, do conflito e do sofrimento" (Pande, 2006, p. 4). Isso levou o Buda a pensar a experiência de *dukkha* e descobrir a primeira das "quatro nobre verdades": "1. a natureza de *dukkha*; 2. sua origem; 3. sua cessação; 4. o caminho para essa cessação" (Pande, 2006, p. 4). *Dukkha* é uma palavra que pode ser traduzida por dor ou sofrimento, mas no contexto do budismo, essa dor, sofrimento, mal ou desvalor, liga-se à insatisfação individual com o corpo e com a mente. Uma insatisfação não exclusivamente física ou espiritual, mas de "um sofrimento existencial enraizado na temporalidade da existência humana" (Pande, 2006, p. 4).

> Em vez de traduzir *dukkha* por "dor" ou "sofrimento", seria mais apropriado empregar o termo "mal" ou "desvalor", para indicar que a verdade de *dukkha* é revelada, não por sentimentos, mas por uma iluminação espiritual. Por identificar *dukkha* com o mero sofrimento físico ou emocional, C. A. F. Rhys Davids acreditava que, como *dukkha* não era um "mal eminentemente espiritual", a primeira nobre verdade não podia ser um princípio original do budismo, mas devia ser um acréscimo monástico posterior. As tentativas de definir *dukkha* simplesmente em termos de sofrimento socialmente estruturado são igualmente equivocadas. Ele também não pode ser concebido apenas como inquietação ou agitação, embora esses sejam aspectos essenciais dele. Sensações agradáveis, sofrimento emocional ou privações sociais podem ocasionar insatisfação espiritual com a vida habitual do corpo e da mente, em termos individuais e sociais. Falar de *dukkha,* nesse sentido, não é falar e insatisfação do corpo e da mente, mas antes de insatisfação com o corpo e com a mente, um sofrimento enraizado na temporalidade da existência humana (Pande, 2006, p. 4).

[51] O budismo é fundado nos ensinamentos de Gautama Siddhartha. Há poucas documentações sobre a figura histórica de Gautama Siddhartha. Desses poucos documentos, sabe-se que ele nasceu em 566 a. C., em Lumbini, nas proximidades de Kapilavatthu, região que atualmente se insere no território do Nepal. A cidade na qual o Buda Gautama nasceu pertencia ao clã Sakya. Os Sakya organizavam-se numa república e o Buda pertenceria a uma de suas famílias governantes (Pande, 2006, p. 3-6). Ver também: (Yoshinori, 2006).

G. C. Pande (2006) pontua que, na matriz Teravada, a noção de *dukkha* é matizada, no sentido de haver diferentes tipos de sofrimento: *dukkha-dukkhata* (sensações desagradáveis), *parinama-dukkhata* (desaparecimento do prazer e da felicidade) e, a principal para nossa discussão, *samkhara-dukkhata* que é a forma mais tênue de dor atrelada com a "instabilidade e transitoriedade inerentes a todos os fenômenos. A experiência e todos os seus elementos são compostos que incessantemente surgem e desaparecem" (Pande, 2006, p. 5). Na lógica budista, o isolamento em nossa própria individualidade, nosso "eu" (Pande, 2006), conduz ao apego às coisas mundanas, nos condiciona a focalizar na "instabilidade do ser consciente" que produz dores pungentes. É uma dor ausente de alívio, a não ser que se exerça um desprendimento interior, um desprendimento do indivíduo, "eu", em direção a sua dissolução num "não-eu" (Pande, 2006). Para o budismo, segundo as matrizes das quais partimos (Mahayana e Teravada), o "eu" seria "um nome para o apego, e esse apego a entidades irreais, impermanentes, é o que projeta o ser humano na cadeia sem fim dos renascimentos repetidos" (King, 2006, p. 98). "A cadeia sem fim dos renascimentos repetidos" mencionada por King (2006), é o chamado *samsara*, o mundo da "impermanência" de todos os seres, o qual habitamos. Então, "a renúncia a vida mundana, aos vínculos familiares, à propriedade e à posição social, à busca dos prazeres e às ambições egoístas é o primeiro passo nessa direção" (Pande, 2006, p. 5), isto é, o primeiro passo em direção ao "não-eu".

A espiritualidade budista e sua busca, em outras palavras, atrelam-se a transcendência de "um sofrimento existencial enraizado na temporalidade da existência humana" (Pande, 2006, p. 4). Este estado de transcendência, buscado no budismo, diz respeito ao *nibbana* ou *nirvana*: a "renúncia ao mundo, e aos apetites que nos fazem tender à perda de nós mesmos no desfrute deles" (Instituto Nanzan, 2006, p. XVII). Porém, a perspectiva de transcendência no budismo não é estritamente fundada numa dualidade corpo/mente, pois ela depende de uma relação com o mundo para ser alcançada, que estaria na consciência da "impermanência" de todos os seres. O próprio veículo para o alcance do *nirvana*, a meditação, é uma prática ligada com a relação indissociável de corpo-mente. "Nas formas mais exemplares da meditação budista [...] o corpo tem sido visto como o ponto de convergência da iluminação e da experiência, numa inseparável unidade com a mente" (Instituto Nanzan, 2006, p. XVII). A equipe do Instituto Nanzan de Religião e Cultura complementa:

> Sejam os sentidos utilizados de modo a intensificar a experiência da mente, como na tradição tântrica do Tibete, sejam eles deixados na indigência, em vista de privar a mente de suas preocupações, como no Zen, em cada caso a prática envolve a mente e o corpo numa unidade indiferenciada (Instituto Nanzan, 2006, p. XVII)

Embora o *nibbana* seja explanado, normalmente, como a aniquilação total da materialidade, a cessação dos sofrimentos (*dukkha*), o vazio atemporal, esta noção do budismo diz respeito mais a um constante processo, e menos a uma finitude ou um ponto de chegada:

> A razão por que o nibbana é tão frequentemente concebido como vacuidade está em que se acredita, que a doutrina do não-eu tem como consequência não ser possível restar nada após cessarem os agregados corporal e mental. No entanto, essa doutrina não é uma negação da continuidade da vida espiritual (samsara) e da responsabilidade moral após a morte (carma) (Pande, 2006, p. 13-14)

O *nibbana*, é um estado alcançado num longo processo de renascimentos de um ser, ele é indissociável de *samsara*. As concepções do budismo, então, criticam "a consciência de ser um eu indivisível, que permanece idêntico no decorrer do tempo e através da passagem dos estados e condições sempre em mudança" (King, 2006, p. 98). Logo, conforme o pensamento budista, "a concepção ilusória da identidade de um eu indivisível é o núcleo da condição humana prisioneira de samsara; pois o "eu" se apega tanto positiva quanto negativamente a seus estados, experiências, ideias e desejos" (King, 2006, p. 98).

A temporalidade cíclica presente nas concepções budistas correlaciona-se constantemente com à "impermanência" de todos os seres, o que algumas leituras do budismo discutem como a "origem interdependente de tudo" (Instituto Nanzan, 2006, p. XIII). "Essa doutrina ensina que todas as coisas vêm a ser e deixam a existência por meio de uma cadeia de acontecimentos interconectados, que se condicionam mutuamente e culminam na ignorância" (Instituto Nanzan, 2006, p. XIII). "A ignorância é a crença equivocada na identidade do corpo e da mente, e é essa crença que conduz ao egoísmo, às paixões, às ações e ao repetido nascer e morrer" (Pande, 2006, p. 11). O mundo de *samsara* é o mundo da "impermanência", do renascimento sem fim, da continuidade da vida espiritual, os ciclos de destruição e renovação do mundo. "As pessoas tendem a não perceber essa impermanência e livrar-se do apego é uma meta básica do budismo"

(Hajime, 2006, p. 77). Conforme essa lógica, continuamos retornando em ciclos de vida e morte até conseguir alcançar a iluminação, o *nibbana*, ou *nirvana*, o estado de iluminação e de desprendimento em relação ao mundano correlacionado com a consciência da "impermanência".

Porém, é da própria experiência de uma temporalidade cíclica, não linear, que o budismo desenvolve seu pensamento e sua busca espiritual. O alcance do *nibbana*, a iluminação, não é estritamente devido a um isolamento do indivíduo do mundo, decorrente da desimplicação de seu corpo com o mundo. Inclusive, G. C. Pande (2006, p. 16) pontua que Buda era contra a privação total dos sentidos como método para controlá-los. É nesse pensamento que se insere a sabedoria do "não-eu" (Pande, 2006). O desprendimento do mundano discutido pelo budismo depende da própria coexistência com as coisas do mundo e da aceitação da "impermanência" de todos os seres, de onde viria o desapego.

A própria filosofia ética do budismo, segundo G. C. Pande (2006), promove a coexistência, o reconhecimento e o respeito mútuo entre os seres. Vive-se no mundo "sem aspirar a ele" e cultivando a "não-violência, o respeito pela propriedade dos outros e a fidelidade conjugal, aceitando apenas os métodos corretos de subsistência e praticando a liberalidade e compaixão" (Pande, 2006, p. 18). Inserida nessa lógica está a noção de *carma*, esta lei moral "não é simplesmente uma obrigação formal que deixa os fatos intocados, mas uma lei natural que atua cosmicamente, que é percebida pela sabedoria e é expressa em sequências apropriadas de ação e experiência" (Pande, 2006, p. 16). A noção de *carma* posiciona o indivíduo em relação com o mundo e seus seres, porém cabe ao próprio indivíduo, com o desenvolvimento de sua sabedoria, perceber se sua ação contribui positiva ou negativamente para o coletivo no qual está inserido. "Os valores morais não se separam da psicologia fatual da ação, e o bem e o mal são vistos pelo foco da percepção introspectiva e intuitiva dos motivos que levam a vontade à ação" (Pande, 2016, p. 16). Nesse sentido, a vontade pode produzir ações destrutivas, através de desejos violentos, ódio ou ilusões, quanto ações vitais, através da compaixão, não-violência e da equanimidade.

A lei do *carma* também está relacionada com o renascimento sem fim (*samsara*), pois a "correlação das ações com as consequências, no entanto, não é diretamente

perceptível devido à complexidade dos motivos e ao fato de que os resultados das ações se desdobram em longas cadeias de vida e morte" (Pande, 2006, p. 16). A lei cármica insere-se numa temporalidade cíclica, não linear, em razão dos seres serem constituídos por seu carma e sua "herança real consiste em seu próprio carma passado" (Pande, 2006, p. 16).

O tempo cíclico do budismo é fundado na "impermanência", no movimento do renascimento sem fim. A "impermanência" não pontua um início e um fim, mas a coexistência de vários inícios e vários fins, no sentido de que os seres vão e voltam. Entretanto, não retornam da mesma maneira, não marcam dia ou horário para retornar, assim como não combinam seus retornos ou suas idas. O início e o fim dos seres coexistem em simultaneidade. A ancestralidade, no budismo, está relacionada com os ciclos de renascimento sem fim. Nossa ancestralidade diz respeito à nossa vida passada, inclusive nossas relações e ações. Isso dialoga com o movimento que nos remete às idas e vindas constantes nos anelos das espirais do tempo, apresentadas nas discussões de Leda Maria Martins (2021b), com o "tempo espiralar" que entrecruza passado, presente e futuro. Embora a imagem do círculo seja mais presente que a da espiral nas concepções budistas, elas se encontram na concepção não linear, não progressiva do tempo, que produz ressignificações, transformações, transmutações.

Os diálogos entre as concepções de tempo cíclico, das matrizes Mahayana e Teravada no budismo do Sudeste Asiático, com as concepções de matriz africana de "tempo espiralar" nos mostram um aspecto importante do operador conceitual dos "cinemas das espirais do tempo": o entrecruzamento de passado, presente e futuro enquanto uma temporalidade outra que inscreve na linguagem cinematográfica, a temporalidade heterogênea e múltipla do Sul Global, capaz de ressignificar dimensões estético-políticas de cinemas hegemônicos fundados na branquitude do Norte Global, seu tempo histórico e linear, pautado num eixo industrial estadunidense-europeu. Nessa direção, continuaremos as reflexões a seguir entendendo um pouco mais como os "cinemas das espirais do tempo" dão abertura ao entrelaçar de passado, presente e futuro. Partiremos, portanto, de pequenas sequências presentes em alguns longas-metragens para encaminhar melhor tal discussão.

4.2 "Cinemas das espirais do tempo" a partir de *The Unseen River* (2020)

The Unseen River (*Giòng Sông Không Nhìn Thay*, Vietnã/Laos, 2020), de Pham Ngoc Lam (Hanoi, Vietnã, 1986), acompanha intercaladamente as relações de dois casais diferentes: um mais idoso, que se reencontram próximo de um rio, e um mais jovem, que atravessa o rio em direção a um retiro espiritual em um templo budista. O filme inicia com uma lenta aproximação da câmera, que transforma um plano geral em um plano médio. Este plano médio nos aproxima de um casal jovem formado por um homem e uma mulher sobre uma moto. Esse casal passa a ocupar uma boa parte do quadro. Ao fundo, fora de foco, está o rio e seu movimento, que também se reflete nos cabelos da mulher, que balançam, e nas reações do olho do homem ao vento que bate em seu rosto. Nessa imagem, parece não haver chão, e a moto, na qual o casal está sentado, parece flutuar. Embora se possa supor que a moto esteja em uma plataforma, como uma balsa, este elemento ou outros possíveis não são colocados em completa evidência no campo da imagem. O que garante outro aspecto interessante nessa imagem: não há indícios que nos determinem se essa moto se movimenta em uma estrada, se ela flutua magicamente ou se está apoiada em alguma plataforma que a carrega. Apesar de enxergarmos, ao fundo, o rio desfocado em fluxo, nada nos garante onde esse casal se encontra. Seria em uma estrada ou em uma balsa? O casal que flutua sobre a moto, sobre o rio, provoca-nos, também, estranhamento. Um estranhamento que condiz com uma temporalidade indefinida já apresentada nesse plano inicial.



Figura 56. Frame de *The Unseen River* (Vietnã, 2020).O plano inicia com um leve de aproximação da câmera, que transforma um plano geral em um plano médio. Este plano médio nos aproxima de um casal jovem formado por um homem e uma mulher sobre uma moto. Esse casal passa a ocupar uma boa parte do quadro. Ao fundo, fora de foco, está o rio e seu movimento, que também se reflete nos cabelos da mulher, que balançam, e nas reações do olho do homem ao vento que bate em seu rosto.

Mais adiante, em *The Unseen River*, a montagem relacionará momentos vividos pelo casal da moto e um outro casal, formado por uma mulher e um homem idosos, cujo reencontro se deve ao rio, que, antes, encontrava-se envolvendo o casal da moto.



Figura 57. Frame de *The Unseen River* (Vietnã, 2020).

No decorrer do filme esvazia-se a expectativa por uma concatenação dramática entre os dois casais, o rio e outros elementos da natureza. Estamos diante de corpos posicionados no passado, no presente ou no futuro? Não há imagens que delineiam se observamos as mesmas pessoas em estágios diferentes da vida. Elas aparentam coexistir em um mesmo tempo permeado de passado, presente e futuro. Seria o mesmo casal? Seria o imaginário de algum dos casais? Seriam filhos do casal idoso ou o inverso? Não é intenção do filme definir. Ao longo desse filme de Pham Ngoc Lam, o casal jovem, aparentemente mais estável, inicialmente, mostra-se em crise, e o casal idoso, aparentemente instável, vai se mostrando mais estável (em uma certa conciliação com uma relação conturbada que tiveram). Há aí uma "reversibilidade" (Martins, 2021a, 2021) de afetos que atravessam os corpos (os dois casais, o rio, o cachorro, a vegetação).

Antes de prosseguir com a análise de *The Unseen River*, é interessante olhar uma segunda abordagem do budismo em relação a sua concepção de "impermanência" (Hajime, 2006; King, 2006; Pande, 2006), através dos estudos de Sakurabe Hajime (2006) acerca do "Abidarma"[52][53]. "Abidarma" refere-se aos estudos em relação ao Darma, ou Dharma:

> A palavra Darma em geral tem o significado de ordem, comando ou lei; ela também pode significar justiça, realidade, virtude, costume ou qualidade. No budismo, ela também pode significar "acontecimento", "coisa existente" – um uso provavelmente baseado no fato de que todos os seres existentes seguem leis e princípios. Como um termo técnico da tradição Sarvāstivāda, no entanto, ela não se refere a uma "coisa" existindo de forma autossubsistente, mas aos "elementos da existência" que coexistem em composição (Hajime, 2006, p. 78)

Para a perspectiva budista, as coisas não são entidades autossuficientes, elas vêm a existir em decorrência de interações que provocam um resultado, daí que o budismo concebe a "impermanência" relacionada aos ciclos de renascimento contínuo. Contudo, discorrer sobre causalidade no budismo é diferente de discorrer sobre causalidade

[52] "O Abidarma tem origem nos Abidarmakatha (discursos sobre o Darma) realizados no Sangha, nos primórdios do budismo, possivelmente ainda durante a vida do próprio Buda. Após o Sangha cindir-se em cerca de vinte facções, diversas das mais importantes delas se envolveram em estudos abhidhármicos e, em consequência, formaram escolas em torno de diferentes teorias soteriológicas, psicológicas e ontológicas, que viriam posteriormente a constituir sistemas coerentes de pensamento com a contrapartida de uma terminologia precisa e plenamente desenvolvida" (Hajime, 2006, p. 73).

[53] O termo Sangha refere-se à comunidade dos que seguem o Buda e o Darma (Instituto Nanzan, 2006, p. XIV).

conforme princípios da filosofia ocidental e racionalista. As concepções de causa do budismo "opõe-se a concepções como a de que todas as coisas se originam de uma causa última, como um Deus criador, ou a de que todas as coisas são acidentais e sem uma causa e que, dessa forma, o universo seria um caos" (Hajime, 2006, p. 78). O budismo opera num sentido não absoluto, não empírico, não contingente, mas ligado a uma "lógica que subjaz à existência" (Hajime, 2006, p. 78). Em suma, no pensamento budista, todas as coisas tem sua origem por meio de dependência, sendo interdependentes e são condicionadas por uma série de causas e, consequentemente, são impermanentes. Quando uma causa sofre mudança, seu resultado também sofre mudanças (Hajime, 2006, p. 77-78).

Sakurabe Hajime (2006) parte dos estudos do Darma da matriz Sarvāstivāda, que elaborou os estudos presentes no "Sutra-pitaka", que posteriormente vem a influenciar duas das matrizes predominantes no Sudeste Asiático, Mahayana e Teravada. A matriz Sarvāstivāda procura compreender o fenômeno da "impermanência" a partir da "lógica do Darma", enquanto "coisa existente" ou "acontecimento". Para essa matriz, as coisas coexistem em composição, em interdependência. O que o budismo observa como causa e resultado, na verdade, condiz com uma relação constante entre as coisas. "Que todos os existentes e fenômenos no mundo da experiência são uma composição em fluxo de darmas incontáveis, combinando-se e separando-se em complexas relações com resultados causais, é a concepção básica da 'lógica do darma'" (Hajime, 2006, p. 78).

Para melhor compreender a "lógica do Darma" é necessário ater a compreensão de Darma como "coisa existente" ou "acontecimento". Para a matriz Sarvāstivāda, tudo existe. E se tudo existe, existe o Darma passado, o Darma presente e o Darma Futuro. Só que os Darmas não são de natureza contínua no tempo, afinal, desaparecem instantaneamente. Segundo Sakurabe Hajime (2006), um Darma não se origina do nada e nem retorna ao nada. "Antes de surgir no presente, os darmas existem no futuro. Após deixar o presente, os darmas existem no passado. No instante em que os darmas surgem do domínio do futuro e estão indo para o passado, eles existem no presente" (Hajime, 2006, p. 81). Hajime complementa que os Darmas no domínio do futuro são incontáveis e desordenados, ao sair do seu domínio, ele surgirá num dado instante, sendo condicionado por uma causa. Entretanto, as causas que condicionam um Darma são infindáveis e, nesse sentido, pelos Darmas dependerem de uma causa mostra que as coisas

no mundo são interdependentes. “É uma ‘causa’ que decide qual Darma irá surgir e em qual instante. Assim, o Darma que uma causa faz surgir num determinado instante é o resultado dessa causa e, assim, diz-se que ele ‘surge em dependência’” (Hajime, 2006, p. 81). O autor aprofunda este pensamento da seguinte forma:

> Se é isso que ocorre, o que é essa “causa” que dá origem ao surgimento de um darma? A resposta é: trata-se de um outro darma, ou outros darmas. É na conexão entre Darma e Darma que ocorre a relação de resultados causais. Cada Darma tem sua causa nos incontáveis outros darmas e tem origem em resultado deles, cada qual sendo a causa de incontáveis darmas e ocasionando seu surgimento e seus resultados. Essa complexa relação de resultados causais entre incontáveis darmas entrelaçados constitui nosso mundo atual mergulhado em sofrimento (Hajime, 2006, p. 81)

Então, o mundo no qual vivemos, conduzido pela temporalidade cíclica da “impermanência”, o mundo do renascimento contínuo (samsara), é um mundo composto por Darmas. Não apenas, é um mundo composto por fenômenos, “coisas existentes” ou “acontecimentos” desordenados correlacionados a um tempo não-linear. “A origem significa que o Darma vem do futuro, para aparecer no presente; a extinção significa que o Darma vai do presente para o passado” (Hajime, 2006, p. 81). Na “lógica do Darma”, o tempo cíclico que condiciona nosso mundo é composto por um entrecruzamento de passado, presente, futuro, sendo que a origem é do futuro para o passado (não-linear) e não do passado para o futuro. Vemos então mais um diálogo do tempo cíclico do budismo com o “tempo espiralar” (Martins, 2021b) das matrizes africanas banto, iorubá e nagô. Sakurabe Hajime descreve da seguinte maneira como os Darmas compõem um fenômeno no nosso mundo:

> Por exemplo, nós geralmente pensamos que se a xícara sobre a prateleira permaneceu sem mudanças durante uma hora, então ela existia de forma contínua. No entanto, do ponto de vista da “lógica do darma”, ela nada mais é que uma série ininterrupta de incontáveis darmas condicionados surgindo instantaneamente e desaparecendo instantaneamente. Que a xícara exista em um momento é algo que consiste meramente na combinação, num instante, da forma redonda e alongada da xícara (essa é uma espécie de darma) com a sensação de sua superfície lisa e dura (essa é uma outra espécie de darma) e com incontáveis outros darmas, para formar o fenômeno conhecido como a existência da xícara (Hajime, 2006, p. 81)

Tanto a materialidade das “coisas existentes” (a forma redonda da xícara) quanto as sensações e afetos que elas provocam (“a sensação de sua superfície lisa e dura”) são resultados de Darmas em movimento. Logo:

> No instante seguinte, cada um desses darmas desaparece completamente e a xícara continua a existir apenas porque darmas da mesma espécie tomam seu lugar na mesma relação espacial, dando origem ao mesmo fenômeno da xícara que existia no instante anterior. Nesse processo de surgimento e extinção de darmas não contínuos, a xícara continua a existir como um fenômeno estável, estático, mas apenas enquanto a sucessão de darmas surgindo permanecer ininterruptamente a mesma (Hajime, 2006, p. 81).

Dado a “lógica do Darma”, o título *The Unseen River* propõe o jogo do filme conosco, observadores. O rio jamais visto ou o rio nunca visto. Dado que é um rio da “impermanência”. O modo de nunca olharmos os corpos dos casais da mesma maneira ou na mesma linha temporal no decorrer de *The Unseen River* explicita diante de nós, observadores, a manifestação de uma temporalidade cíclica, que podemos ler também pela temporalidade cíclica da “impermanência” segundo a “lógica do Darma” (Hajime, 2006). A montagem intervalar (Faucon, 2014), que explora as relações entre as intermitências repentinas conduzidas pelos movimentos das sequências do casal jovem para o casal idoso, do casal idoso para o casal jovem, propulsiona esse sentido indefinido do futuro que compõe o presente e do passado que também compõe o presente. O corte em *The Unseen River*, provocador da pausa, da intermitência, do “intervalo”, mobiliza nosso corpo de observador a sentir o momento em que um Darma se movimenta para formar um outro plano, uma outra “coisa existente” e extinguir o plano anterior. Porém é uma aniquilação transformadora e não exterminadora, pois o plano anterior retorna ressignificado, produzindo constantes “reversibilidades” (Martins, 2021a, 2021b) dos corpos dos casais.

É o caso da sequência na qual vemos o homem do casal mais jovem pescando no abismo. A câmera, num movimento curvilíneo, aparenta seguir em direção ao casal, mas aprofunda-se num movimento zoom em direção às profundezas do abismo, na qual está o anzol. O corte, então, nos mostra o rio e sua hidrelétrica, noturnos e de cor azul escura, que nos conduz aos rochedos próximos ao rio. Outro corte nos leva novamente ao casal idoso, sentados sobre rochedos semelhantes à beira de um rio, que é e não é o mesmo, pois de um corte para outro foi transformado. Da noite para o dia. Do tom azul escuro

para o tom esverdeado e amarelado. Cabe notar que a própria câmera e seus movimentos curvilíneos são desenham curvas ora maiores, ora menores, ora movimentos transversais, ora movimentos horizontais. Essa movimentação do corpo do filme também diz respeito à não linearidade da "lógica do Darma" (Hajime, 2006).

"Os cinemas das espirais do tempo", em The Unseen River, contaminam o plano cinematográfico com a temporalidade cíclica das idas e vindas dos corpos, em suas impermanências no plano terrestre, como se transitássemos por duas linhas temporais diferentes de seus renascimentos sem fim. Desse modo, "os cinemas das espirais do tempo" entram em diálogo com as concepções de "impermanência" e *samsara* (Hajime, 2006; King, 2006; Pande, 2006) presente no budismo do Sudeste Asiático. Nos retornos do renascimento sem fim, a "impermanência" está nos corpos que nunca são os mesmos, transformando-se constantemente, trazendo consigo o entrecruzamento temporal de passado, presente e futuro pelas matrizes de pensamento ligadas com o budismo do Sudeste Asiático. Falamos de impermanências, portanto, que condizem com movimentos não lineares do tempo, impermanências que condizem com um aspecto dinâmico da ancestralidade.

Figura 58. Acesso à sequência comentada.

Os filmes que analisamos nesta tese até o momento são alguns exemplos, dentro do vasto cenário contemporâneo do século XXI, de cinemas que podem ser aproximados do que chamamos "cinemas das espirais do tempo". Eles, além do entrecruzamento temporal de presente, passado e futuro, expõem as relações, fundadas na ancestralidade, entre individual-coletivo, coletivo-individual bastante presentes nas concepções das filosofias

de matriz africana e em diálogo com concepções do Sudeste Asiático, cuja concepção de ancestralidade conecta-se com a noção do renascimento sem fim.

O conceito de "cinemas das espirais do tempo" permite analisar filmes que, ao se expandirem continuamente nas temporalidades espiralares ou cíclicas (sem ponto originário ou ponto de finitude), implicam-se nos entrecruzamentos entre passado, presente e futuro, tensionam o "mundo ordenado" (Silva, 2019) estabelecido pelo sujeito hegemônico, cisheteropatriarcal, que discutiremos a partir do capítulo 6.

4.3 "Cinemas das espirais do tempo" a partir de *White Building* (2021)

Na temporalidade cíclica das concepções budistas, das matrizes Mahayana e Teravada, há uma relação de tempo pensada a partir da impermanência de todos os seres. Assim como o "tempo espiralar" (Martins, 2021b), as temporalidades cíclicas do Sudeste Asiático também se fundam na ancestralidade ao entender o tempo a partir do fenômeno do renascimento contínuo (*samsara*), cuja circularidade permite pensar as idas e vindas dos corpos, nas suas variações instáveis, transformadoras.

Logo, temos outro ponto de encontro entre as concepções do Sudeste Asiático e as concepções de matriz africana. Embora a figura humana tenha sua importância nas concepções budistas do Sudeste Asiático, sua energia é compartilhada com todos os seres mortos e vivos: animais, vegetais, minerais. As ações morais que decidem o ciclo de renascimento de um ser, estão ligadas com a concepção de *carma* (Pande, 2006, p. 16). A circulação da energia que se transporta de ser para ser, sendo uma lei moral cósmica, produzindo interferências, ações e reações de diferentes potências, que determina o renascimento de um ser, constitui a noção de *carma*. Temos, então, outro ponto de diálogo com as concepções de matriz africana:

> Todo ser humano constitui uma parte viva, ativa e passiva, na cadeia das Forças Vitais, ligado, acima, aos vínculos de sua linhagem ascendente, e, sustentando abaixo de si, a linhagem de sua descendência. Seguindo-se às forças humanas, vêm as forças animais, vegetais e minerais, também hierarquizadas segundo sua energia. Todos esses elementos não humanos da natureza são prolongamentos e meios de vida daqueles a que pertencem. (Lopes; Simas, 2022, p. 28)

Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022) observam, nas filosofias africanas, a "força vital" na sacralidade existente em todos os corpos, além da figura humana, compreendidos enquanto manifestações de vida. Isto é, as forças de vida no animal, no vegetal, no mineral, nos objetos, nos alimentos, nos mortos (em coexistência conosco enquanto antepassados), entre outros elementos visíveis e invisíveis em suas relações conosco. "No pensamento original africano, um ser – seja ele espírito, seja ele vivente, atuando sobre um animal, um vegetal ou um mineral – é capaz de influenciar indiretamente outro ser" (Lopes; Simas, 2022, p. 28).

Antes de nos aproximarmos especificamente da sequência inserida no longa-metragem *White Building* (título original *Bodeng sar*, Camboja, 2021), de Kavich Neang (Phnom Penh, Camboja, 1987),[54] vamos ativar o jogo de leitura crítica da "abordagem das extremidades" (Mello, 2008; 2017b) e, assim, compreender o que coexiste e se relaciona com o filme e seu diretor. Neste momento, estamos ativando o vetor do "compartilhamento": "Entre os procedimentos das extremidades, o compartilhamento é a ponta mais extrema e descentralizada. Ocorre onde há a transmutação, a partilha, de uma experiência em outra" (Mello, 2017b, p. 16).

Aqui, esse vetor é ativado para conseguirmos partir da experiência do corpo do diretor Kavich Neang e conectá-lo com a comunidade do edifício White Building, com a memória histórica do Camboja e com sua produção artística. Estamos na extremidade do longa-metragem *White Building*, pois nos referimos à "potência do colaborativo, em que a experiência é compartilhada em rede" (Mello, 2017b, p. 16).

> O compartilhamento, como agenciador de uma proliferação de significados, diz respeito, por exemplo, tanto às transformações criativas nos ambiantes colaborativos das redes sociais como aos modos de circulação da imagem, som e escrita na arquitetura, nos arquivos digitais e banco de dados. Criar espaços de compartilhamento implica criar comunidades. (Mello, 2017b, p. 16)

[54] Kavich Neang é um multiartista e diretor de cinema nascido em Phnom Penh, Camboja, em 1987. É um dos cofundadores da produtora cambojana Anti-Archive. No cinema, dirigiu, além de *White Building* (2021), o documentário *Last Night I Saw You Smiling* (2019, Camboja), que também parte da comunidade do edifício White Building.

O diretor do filme *White Building*, tanto em sua obra artística quanto em sua própria trajetória de vida, promove um processo de desdobramento e circulação das forças de vidas presentes nas imagens da comunidade do edifício que dá título a esse filme. Além dele ser uma pessoa nascida em 1987 (geração pós-Khmer Vermelho) e de ser ex-morador do prédio, demolido em 2017, participou como residente e colaborador de uma residência artística realizada no mesmo prédio, entre 2009 e 2013, que resultou na produção de um "documentário online participativo" (Potter, 2012). Tendo se tornado diretor e produtor em 2015, Kavich Neang realizou duas obras cinematográficas a partir das vidas que habitavam o edifício: *Last Night I Saw You Smiling* (Camboja, 2019) e *White Building* (Camboja, 2021). Somente neste parágrafo, ao falarmos de Kavich Neang, é possível enxergar o movimento espiralar do tempo (Martins, 2021b), a impermanência (Hajime, 2006; King, 2006; Pande, 2006) e suas várias relações com o entrecruzamento de passado, presente e futuro do Camboja e o edifício no qual Neang residiu.

Com o intuito de destrinchar os desdobramentos desse processo de "compartilhamento" (Mello, 2017b) em torno das imagens do edifício White Building, vamos propor que esse trânsito espiralar constante permaneça neste texto. Por isso, passaremos por três etapas antes de adentrar a análise da sequência do filme. A primeira etapa se dará com uma contextualização dos processos históricos do Camboja e seu momento contemporâneo. A segunda etapa volta-se a compreender a relação de Kavich Neang com a residência artística realizada no White Building. A terceira etapa volta-se a entender a história por trás do edifício e a análise da sequência do longa-metragem.

Começaremos, então, voltando ao passado. No Sudeste Asiático, vizinho do Vietnã, está o Camboja, um país que se tornou independente nos anos 1950, após um século de colonização francesa. Entre sua independência em 1953 e meados dos anos 1970, o país viveu uma "era dourada" de desenvolvimento não só econômico como também em várias outras áreas, inclusive no setor cultural. Nesse período, a capital do Camboja, Phnom Penh,[55] refletiu esse crescimento. Contudo, essa relativa estabilidade e desenvolvimento durou até o opressor regime do Khmer Vermelho (1975-1979),

[55] Um dos filmes que apresentaremos nesta tese, *White Building* (Camboja, 2021, dirigido por Kavich Neang), parte do contexto de um edifício construído no período pós-colonial do Camboja, uma época na qual o país se desenvolvia economicamente, aderindo às ideias de progresso e modernização urbanas.

responsável pelo genocídio da população cambojana e pelo abandono da capital de Phnom Penh, principalmente em razão da perseguição a jornalistas e artistas.

O Khmer Vermelho foi um movimento radical camponês, liderado pelo general Pol Pot, que emergiu a partir das consequências desastrosas da guerra do Vietnã. Pol Pot invadiu a capital do Camboja, "ordenando que os mais de dois milhões de habitantes da cidade fossem para o campo com pouco mais do que os pertences que conseguiam carregar" (Hale, 2025, tradução nossa)[56]. Erin Hale (2025), em seu artigo jornalístico para a *Al Jazeera*, contextualiza que o projeto de Pol Pot era reconstruir o país para transformá-lo em uma sociedade agrária e sem classes. Contudo, a utopia rural de fundamentação comunista de Pol Pot revelou-se, na verdade, um projeto totalitário e fascista que resultou no abandono dos centros urbanos do Camboja e na aniquilação da cultura ancestral do país. O Khmer Vermelho é derrubado do poder no final de dezembro de 1978, quando o Vietnã invade o país junto com desertores cambojanos. Em meados dos anos 2000, inicia-se o tribunal de crimes de guerra apoiado pelas Nações Unidas, em Phnom Penh, onde antigos líderes do Khmer Vermelho foram levados a julgamento (Hale, 2025). [57]

As fazendas coletivas do Khmer Vermelho, juntamente com as prisões destinadas a torturar opositores, eram consideradas verdadeiros campos de extermínio. Esse período da história do Camboja, no qual se estima que um a cada quatro cambojanos (entre 1,5 e 3 milhões da população) tenham morrido por assassinato, fome, exaustão ou doença, foi uma temática em foco no ano de 2017 com o lançamento do longa-metragem *First They*

[56] Do original: "and ordering the city's more than two million people into the countryside with little more than the belongings they could carry".

[57] Erin Hale (2025) complementa que, para a maior parte da população cambojana, a queda da capital de Phnom Penh e o regime do Khmer Vermelho deixaram sequelas bem vivas no sistema político do país. De 1985 a 2023, membros anteriores do Khmer Vermelho, entre eles Hun Sen, integraram o governo do Camboja por meio do Partido Popular Cambojano (CPP – Camboja People's Party). De 1979 a 1989, o CPP liderou um regime apoiado pelos vietnamitas, o que trouxe certa estabilidade ao país pós-Khmer Vermelho. Ainda nesse cenário, a guerra civil permanecia em muitas regiões do país, e o exército vietnamita contribuía nos combates contra seguidores de Pol Pot, que agiam para retomar o poder. Somente com o desgaste militar e econômico do Vietnã, Hun Sen, que liderava o Camboja durante esse período, concordou com a realização de eleições para pôr fim à guerra civil. Em decorrência disso, o Camboja foi administrado pela Autoridade de Transição das Nações Unidas no Camboja (UNTAC) de 1991 a 1993. As eleições foram realizadas em 1993, e os últimos soldados do Khmer Vermelho entregaram-se em 1999. Nas eleições de 1993, o Camboja se reestabeleceu enquanto um país monarquista com o partido monarquista Frente Nacional Unida para um Camboja Independente, Neutro, Pacífico e Cooperativo (FUNCINPEC – National United Front for an Independent, Neutral, Peaceful and Cooperative Cambodia Party), vencendo as eleições administradas pela ONU. No entanto, o Partido Popular Cambojano se recusou a ceder o poder, e um acordo foi realizado entre os dois partidos. CPP e FUNCINPEC governaram em conjunto por meio de um compartilhamento de poder entre primeiros-ministros de ambos os partidos. Essa aliança durou quatro anos, até Hun Sem orquestrar um golpe em 1997.

Killed My Father (Estados Unidos/Camboja), dirigido por Angelina Jolie. Em 2025, a queda de Phnom Penh completou 50 anos.

Segundo Lauren Collins (2022, p. 54), metade da população atual do Camboja faz parte da geração pós-Khmer Vermelho (nascida a partir de 1979). Essa geração, bastante conectada com as redes digitais, experiencia um país em desenvolvimento e mudanças constantes. Entretanto, o cenário contemporâneo do Camboja ainda é bastante instável. Essa geração ainda deve lidar com inúmeros problemas relativos às desigualdades sociais e econômicas, aos altos índices de pobreza e as práticas governamentais bastante repressivas, que perpetua a linhagem fascista do Khmer Vermelho. "Historicamente, a administração de Hun Sen tolerou períodos de relativa liberdade e dissidência política, mas recorreu à repressão, aos golpes e aos tribunais para reprimir a dissidência quando surgiram desafios sérios contra o Partido Popular Cambojano (CPP)" (Collins, 2022, 54, tradução nossa).[58]

Em 2017, durante períodos de eleição no Camboja, o CPP orquestrou estratégias bem-sucedidas contra sua oposição, o Camboja National Rescue Party (CNRP),[59] o que levou à dissolução e ao banimento desse partido pela corte suprema. A partir de 2018, o Camboja tornou-se um país de partido único governado pelo CPP. Hun Sen deixou seu posto de primeiro-ministro em 2023, mas continua exercendo sua influência como senador. Atualmente, o primeiro-ministro do Camboja é Hun Manet, filho de Hun Sen. O governo de Hun Manet mantém uma agenda socialista com abertura liberal de mercado, porém se mostra ainda mais severo nas repressões a opositores, principalmente em relação a jornalistas e artistas que criticam omissões e conivências do governo com o crime organizado. Na maioria dos casos, as denúncias estão ligadas a pautas de direitos humanos, questões ambientais e temáticas ligadas aos povos originários do Camboja.

Dentro desse contexto, manifestações artísticas diversas, entre elas o cinema, encontram maneiras de trazer outras imagens do Camboja, ao mesmo tempo que não deixam de lado as dimensões ético-política.

---

[58] Do original: "Historically Hun Sen's administration has tolerated periods of relative freedom and political dissent but has used crackdowns, coups, and the courts to squash dissent when serious challenges arise against the Cambodian People's Party (CPP)".

[59] Neste texto, traduzimos os nomes dos partidos cambojanos conforme a nomenclatura em inglês de Collins (2022) e Hale (2025).

As produções audiovisuais do diretor Rithy Panh que exploram a dissolução das fronteiras entre ficção e documentário e giram em torno das memórias do governo totalitário do Khmer Vermelho costumam ser as mais comentadas e estudadas do cinema cambojano.[60]. A intenção do cinema de Panh é dar espaço ao testemunho dos mortos e sobreviventes do regime, em um gesto de recusa ao silenciamento sobre as violentas práticas ditatoriais do Camboja, e encontrar modos de presentificar, para o observador, o irrepresentável ligado às memórias desse período histórico. Rithy Panh também fundou, em 2006, o Bophana Audiovisual Resource Centre, cujo objetivo é preservar a memória histórica do Camboja e suas produções artísticas por meio do audiovisual. O Bophana Centre, atualmente, também atua como uma *film commission*, no sentido de incentivar e facilitar a produção de cinema nacional e internacional no país.

A produtora Anti-Archive[61] também busca, em seus filmes, as relações com o passado do Camboja através das experiências contemporâneas no país, sobretudo aquelas relacionadas às vivências das gerações mais jovens, a geração pós-Khmer Vermelho das primeiras décadas dos anos 2000. Daniel Mattes, produtor que se tornou um dos sócios da Anti-Archive em 2016, concedeu esta fala no Busan's Asian Content & Film Market para a revista *Variety*: "A Anti-Archive foi fundada há dez anos com o objetivo de formar uma nova geração de cineastas cambojanos, levando suas vozes, histórias e perspectivas para o mundo" (Mattes apud Ramachandran, 2025, tradução nossa).[62] Ele continua: "Estamos entusiasmados em desenvolver e apresentar uma nova seleção de filmes de diretores que buscam retratar de forma profunda e inovadora a experiência contemporânea do país, com uma consciência crítica de suas raízes históricas" (Mattes apud Ramachandran, 2025, tradução nossa).[63]

---

[60] Entre os longas-metragens de Rithy Panh estão *A terra das almas errantes* (Camboja, 2000), *S-21, a máquina da morte do Khmer Vermelho* (Camboja, 2003) e *A imagem que falta* (Camboja, 2013).

[61] Fundada em 2014 por Davy Chou, Steve Chen e Kavich Neang, e tendo como sócios, a partir de 2016, Daniel Mattes e Park Sungho, a produtora Anti-Archive é focada na realização de filmes da emergente geração de diretores cambojanos, assim como em filmes internacionais independentes que desejam filmar no Camboja (Anti-Archive, 2025; Bengali, 2019; Ramachandran, 2025; Ramachandran, 2019).

[62] Do original: "Anti-Archive was originally founded ten years ago to produce a new generation of Cambodian filmmakers, bringing their voices, stories, and perspectives to the world".

[63] Do original: "We are excited to develop and present a new slate of films from directors intent on presenting profound and groundbreaking depictions of the country's contemporary experience, with critical awareness of their historical roots".

É possível ler no comentário do produtor a proposta da emergência de outros mundos e suas forças de vida por meio de uma nova filmografia cambojana contemporânea, o que nos remete às "outras imagens de mundo" discutidas por Christine Mello (2024a). Nesse caso, as que favorecem imagens descentralizadas de um modo hegemônico de se ver o Camboja, dando voz às gerações que carregam em seus corpos as ressonâncias de suas "raízes históricas" (Ramanchandran, 2025) no contemporâneo. O próprio Mattes, na reportagem de Naman Ramachandran (2025), enfatiza as diretrizes da Anti-Archive:

> Elas estão unidas pela busca por novas formas cinematográficas e maneiras de se expressar. Trabalhamos com cineastas próximos a nós, seja quando dão seus primeiros passos, seja quando dão continuidade a seus projetos, e também acolhemos colaborações com cineastas internacionais de mentalidade crítica semelhante, que trazem sua própria perspectiva para as filmagens no Camboja. (Mattes apud Ramanchandran, 2025, tradução nossa)[64]

O entrecruzamento entre diferentes tempos, que vemos na correlação das raízes históricas do Camboja com seu cinema contemporâneo, nas produções da Anti-Archive, tem relação com o conceito operacional dos "cinemas das espirais do tempo" a ser apresentado nesta tese. Esse entrecruzamento não está apenas no cinema do Camboja; ele é bastante presente em outros cinemas da América Latina, África e do Sudeste Asiático, como o cinema contemporâneo da Malásia.

Kavich Neang foi um dos fundadores da produtora Anti-Archive em 2014, tendo sido um dos colaboradores mais ativos da residência artística de Martin Potter (2012)[65]

---

[64] Do original: "They are united by their search for new cinematic forms and ways of speaking and expressing themselves. We work with filmmakers close to us as they take their first steps or continue their next projects beyond, and we also welcome collaborations with similarly critically-minded international filmmakers who bring their own perspective to shooting in Cambodia".

[65] Martin Potter é professor (Universidade de Deakin, Austrália), artista, produtor, curador e diretor criativo australiano cujos trabalhos focam principalmente em plataformas transmídias. Sua residência artística realizada na capital do Camboja, Phnom Penh, foi um processo de muitos anos: desde sua estada no país entre 2009 e 2011 até sua segunda estada em 2012 e 2013. Como descrito pelo próprio autor: "Grande parte do meu trabalho se concentrou em colaborar com cineastas e artistas emergentes – jovens com menos de 30 anos que estão expandindo visões conservadoras da cultura e história cambojanas e buscando definir suas identidades para além das tragédias dos últimos 40 anos. A maior parte desse trabalho envolveu a exploração de novas plataformas para a expressão criativa, com foco no ambiente online. Além disso, também me dediquei a construir e apoiar iniciativas e estruturas criativas coletivas" (Potter, 2012, p. 3, tradução nossa). Do original: "Much of my work focused on working with emerging filmmakers and artists -young people under 30 who are expanding conservative views of Cambodian culture and history and seeking to define their identities beyond the tragedies of the past 40 years. The majority of this work was concerned with exploring new platforms for creative expression with the use of online a focus. In addition

realizada na capital Phnom Penh, entre 2009 e 2013. A proposta central da residência era proporcionar uma plataforma *online*, por meio de um *website*, que colocasse adiante as perspectivas de jovens artistas cambojanos (com menos de 30 anos), através de projetos e obras artísticas criadas por eles mesmos, o que incluía trabalhos audiovisuais. Em outras palavras, o objetivo maior era "fornecer uma plataforma sustentável para dar aos jovens cambojanos a oportunidade de participar ativamente na área dos meios de comunicação" (Potter, 2012, p. 4, tradução nossa).[66] Muitos dos participantes e colaboradores da residência artística, entre eles Kavich Neang, eram moradores do edifício White Building, antigo prédio no centro de Phnom Penh à beira de ser condenado e que abrigou também parte da residência artística. Ao longo dela, foram realizados *workshops* para que as pessoas da comunidade do edifício pudessem produzir seus próprios trabalhos. O processo resultou em um dos principais trabalhos produzidos pela residência, *Stories from the Building* (2013), um projeto multiplataforma que se expandiu em curtas, médias e longas-metragens, instalações, performances, exibições diversas (desde espaços públicos até galerias) e um *website* responsável por hospedar e tornar acessível no ambiente *online* todos os filmes e registros produzidos pelos residentes do White Building. Martin Potter (2012, p. 4) categoriza *Stories from the Building* como um "documentário participativo *online*".[67]

Segundo relatado pelo próprio Potter ao longo de seu texto (2012, p. 6-9), a ideia de um documentário participativo *online* surgiu a partir do White Building e sua comunidade complexa e vibrante, abundante em histórias. Uma comunidade formada por artistas, músicos, professores, performers, trabalhadores do sexo. Essa comunidade, que também hospeda empresas e organizações de assistência social, foi resultado de manobras

---

a focus was on building or supporting collective, creative endeavours and structures." Entre as etapas da residência, Potter realizou, ao longo de três meses, projetos e workshops com o apoio do instituto cambojano Bophana Centre, centro de cultura e história audiovisual do Camboja, cujo foco é dar destaque às vozes das histórias e experiências cambojanas. Dessas práticas, foram produzidos diversos trabalhos para uma plataforma *online* http://whitebuilding.org/ (Potter, 2012).

[66] Do original: "A key purpose of the residency proposed at the outset was to provide a sustainable platform to give young Cambodian people the opportunity to actively participate in media".

[67] O documentário *Stories from the Building* (2013) surge como desdobramento do documentário *Songs from the Building* (2013), de Koam Chanrasmey, quando este longa-metragem ainda se encontrava em fase de produção. Em seu relatório, Martin Potter (2012) não conceitua profundamente o que compreende por "documentário participativo *online*". Contudo, no decorrer do relatório, dá-se a entender que a denominação de Martin Potter diz respeito ao caráter processual do trabalho que não planeja uma estrutura ou composição prévia produção`, pois os filmes, os registros, entre outras obras que compunham *Stories from the Building*, eram realizados pelas próprias pessoas da comunidade do edifício, sendo o documentário formado por várias narrativas diferentes presentes nos trabalhos de cada pessoa que, no percurso do processo, também eram disponibilizadas através da plataforma http://whitebuilding.org/.

de políticas sociais do governo após a queda do regime totalitário do Khmer Vermelho. Devido ao rápido desenvolvimento da capital Phnom Penh, nos anos 2010 os moradores do prédio se viram diante do despejo. Logo, a residência artística esperançava influenciar o governo e as construtoras a oferecerem uma compensação adequada e a reconhecerem o valor vital da comunidade. "O projeto pode não impedir a demolição iminente do edifício, mas se puder ajudar a comunidade a ter algum poder de negociação para garantir sua participação no desenvolvimento urbano de Phnom Penh já será uma pequena vitória" (Potter, 2012, p. 7, tradução nossa).[68]

O desenvolvimento de obras artísticas a serem veiculadas em uma plataforma *online* visava dar protagonismo às pessoas que vivem no prédio antes dele ser condenado, para não as relegar à invisibilidade. Formou-se, portanto, segundo Potter (2012), um "retrato *online*" da diversidade dos moradores, da história do edifício e da atmosfera mutável dele. *Stories from the Building* (2013) seria "um arquivo participativo, uma memória viva e uma curadoria única da vida no edifício, vista pelos olhos de seus moradores" (Potter, 2012, p. 7, tradução nossa).[69] Para isso, a residência operou processos com membros da comunidade do White Building visando a produção de conteúdos audiovisuais realizados por eles mesmos, bem como a organização de exibições e transmissões nas regiões próximas ao edifício. O documentário participativo *online Stories from the Building* (2013) seria uma ampliação do engajamento com a comunidade, para além do escopo de uma única narrativa. Nesse processo, Kavich Neang atuava enquanto instrutor nos *workshops* oferecidos pela residência.[70] Mas, qual a história por trás do edifício White Building?

---

[68] Do original: "The project may not stop the impending destruction of the Building but if it can assist the community to have some power in negotiating their continued role in the development of urban Phnom Penh then it's a small success".

[69] Do original: "[…] a participatory archive, living memory and a unique curated insight of life in the Building seen through the eyes of its residents".

[70] Martin Potter (2012), realizou *workshops* para que os membros do White Building produzissem seus próprios trabalhos. Em seu relatório, Potter (2012, p. 7, tradução nossa) destrincha partes de seu processo com a residência: "Estabelecemos uma parceria com a Sa Sa Art Projects e nos reunimos com alguns dos participantes de um projeto de vídeo anterior, realizado no Edifício durante um mês. Propusemos expandir o projeto de vídeo com o objetivo de criar uma exposição no Edifício como parte do Festival de Artes da Juventude do Camboja, onde Lyno era Gerente de Artes Visuais. [...] Os participantes, todos alunos ou professores da escola Aziza, localizada no Edifício, foram se envolvendo cada vez mais no projeto à medida que avançávamos com as oficinas e uma variedade de produções de vídeo cada vez mais complexas – desde uma simples série de "Janelas de Um Plano", onde os alunos filmavam uma cena em sua comunidade e depois escreviam e gravavam uma breve narração descrevendo o que estávamos procurando, até "Retratos de Um Plano", com um único plano-sequência seguindo uma pessoa no Edifício, acompanhado de uma entrevista em voz off.".Do original: "We designed a partnership with Sa Sa Art Projects and met with some of the participants in a previous video project that had run at the Building for one month. We proposed to

Martin Potter (2012, p. 16-19) também contextualiza em seu relatório a história por trás da construção do edifício. O prédio, cujo nome oficial era Apartamentos Municipais, foi um projeto voltado à população de baixa renda, com o intuito de resolver problemas de habitação urbana no cenário pós-independência do Camboja. Sua inauguração aconteceu em 1963, sendo voltado a abrigar equipes do governo municipal, professores e servidores públicos. Seu projeto foi idealizado em 1961 por Norodom Sihanouk, rei do recém-independente Camboja, que mais tarde se tornaria primeiro-ministro. O White Building, ou Apartamentos Municipais, fazia parte de um projeto de construção de um complexo de prédios próximos ao rio Bassac, cuja arquitetura se referenciava na Ville Radieuse, de Le Corbusier, criando espaços abertos ao redor do complexo de prédios. Todos os edifícios que compunham o complexo estavam "orientados paralelamente ao rio e, com seu tamanho enorme, poderiam ter se tornado muros sólidos separando a cidade da orla. Assim, terraços abertos foram utilizados para quebrar seu volume, cada um localizado adjacente à cozinha" (Potter, 2012, p. 17, tradução nossa).[71]

> Lu Ban Hap, Diretor do Departamento Municipal de Planejamento Urbano e Habitação, e Vann Molyvann, Chefe do Departamento de Planejamento Urbano e Habitação do Ministério de Obras Públicas, trabalharam com o engenheiro russo Vladimir Bodiansky para projetar o ambicioso plano diretor para o empreendimento à beira do rio Bassac, incluindo habitações populares de vários andares e edifícios públicos, como o Salão de Exposições Chaktomouk e o Teatro Nacional Bassac, distribuídos por 24 hectares. Uma peça central do empreendimento eram os Apartamentos Municipais e a Vila Olímpica (construída para os Jogos de Ganefo de 1966, uma alternativa asiática de curta duração aos Jogos Olímpicos). Os Apartamentos Municipais eram um empreendimento habitacional social único, pois foi um dos primeiros constituídos de vários andares criados por um governo asiático independente e projetado para fornecer moradias de baixo custo. (Potter, 2012, p. 16, tradução nossa)[72]

---

extend the video project with a view towards creating an exhibition at the Building as part of the Cambodia Youth Arts Festival, where Lyno was Visual Arts Manager. […] The participants, all of whom were students or teachers at the Aziza school, based in the Building were progressively more and more engaged in the project as we moved through the workshops and a variety of increasingly complex video productions – from a simple series of 'One Shot Windows' where the students filmed a scene around their community and then wrote and recorded a short narration describing what we were looking, to 'One Shot Portraits' featuring a single unbroken shot following a person in the Building, with accompanying interview voiceover". Ele também conta mais do processo de outros trabalhos produzidos na residência (Potter 2012).

[71] Do original: They were oriented parallel to the river, and with their enormous size, could have become solid walls cutting off the city from the riverfront. Thus, open terraces were used to break down their volume, each located adjacent to the kitchen.

[72] Do original: "Lu Ban Hap, Director of the Municipal Town Planning and Housing Department and Vann

O Khmer Vermelho cai em 1979 e, com isso, a população retorna à abandonada Phnom Penh. Devemos lembrar que, no período entre a independência do Camboja e o início da ditadura do Khmer Vermelho, o país viveu uma época de ouro na qual houve grande desenvolvimento no setor artístico. O complexo de prédios integrado pelo White Building também tinha proximidade com o Teatro Nacional, o que fazia desse local um espaço de circulação da classe artística. Consequentemente, o governo endereçou aos artistas sobreviventes ao genocídio do Khmer Vermelho apartamentos no White Building em razão dessa proximidade. Foi nesse período que os pais do diretor Kavich Neang, que eram artistas, mudaram-se para o White Building. No decorrer das décadas, ergueu-se uma comunidade no edifício, em sua maioria pessoas de baixa renda. Contudo, a construção foi ficando em mau estado, sem o cuidado do governo com manutenção e restauração. O prédio acolhia uma comunidade de mais de dois mil residentes: artistas, músicos, ativistas, mas também acabou sendo abrigo para traficantes de droga e dependentes químicos (Potter, 2012, p. 18-19). O White Building foi demolido em 2017, como já havíamos pontuado.

Em 2021, Kavich Neang lança seu segundo longa-metragem, *White Building*, também na intenção de resgatar a memória da comunidade do edifício e produzir imagens de vida a partir dela. A partir de agora, deixaremos o vetor do "compartilhamento" e ativaremos o vetor da "contaminação", proposto pela "abordagem das extremidades", de Christine Mello (2008; 2017b), para compreender como nosso operador conceitual de "cinemas das espirais do tempo" manifesta-se no longa-metragem de Kavich Neang. Trata-se de um filme que está constantemente trabalhando a extremidade de corpos situados no passado (os corpos dos personagens, portanto, os corpos no filme) em relação com os corpos situados no presente (o corpo do filme e o corpo do observador), sem deixar, simultaneamente, de desenhar um possível futuro, que discutiremos ao longo desta análise.

Molyvann, Head of the Urban Planning and Housing Department of the Ministry of Public Works worked with Russian engineer Vladimir Bodiansky to design the ambitious master plan for the Bassac riverfront development including multi-level, low cost housing and public buildings such as the Chaktomouk Exhibition Hall and Bassac National Theatre spread over 24 hectares. A centerpiece of the development were the Municipal Apartments and the Olympic Village Housing (constructed for the 1966 Ganefo Games, a short lived Asian alternative to the Olympic Games). The Municipal Apartments were a unique social housing development in that it was one of the first multi storey social housing developments created by an independent Asian government and designed to provide low cost housing".

O filme abre com um longo plano-sequência inicial que, por meio de um enquadramento aéreo, mostra o edifício White Building e sua redondeza. A câmera faz um movimento para a direita, mostrando a longa extensão do edifício e seus diversos blocos (que não cabem nos limites do quadro cinematográfico). Nesse plano aéreo, vemos os varais e os santuários na laje do edifício, assim como pessoas e outros elementos que não conseguimos identificar com precisão. Vemos também as redondezas do White Building com os pequenos comércios, o movimento das pessoas na rua, os caminhões de mudança, a fachada bastante gasta do prédio, o lixo abandonado. Já no início do filme, estamos em contato com um plano geral aéreo que não está somente em função de contextualização. Sua duração prolongada, que percorre lentamente toda a extensão do complexo de apartamentos, mostra a circulação de sua comunidade, a existência de um cotidiano naquele espaço e o modo como cada pessoa daquela comunidade se relaciona com o prédio. É um plano geral que já evidencia forças de vida presentes no White Building, ao mesmo tempo, que contextualiza seu abandono e desgaste.



Figura 59. Frame de *White Building* (Camboja, 2021). Nesse plano aéreo, vemos os varais e os santuários na laje do edifício, assim como pessoas e outros elementos que não conseguimos identificar com precisão. Vemos também as redondezas do White Building com os pequenos comércios, o movimento das pessoas na rua, os caminhões de mudança, a fachada bastante gasta do prédio, o lixo abandonado

Há outro detalhe nessa sequência: o filme não contextualiza o ano, já clivando uma temporalidade indeterminada que entrecruza presente, passado e futuro na própria presença do longo edifício e seu complexo de apartamentos que se estendem pela imagem. Relembremos que o White Building foi demolido em 2017, e o longa-metragem,

lançado em 2021. O filme, já de início, explicita o corpo do complexo de apartamentos ao enfatizar sua longa extensão. Estamos diante de uma imagem que poderia ser memória de um passado e, ao mesmo tempo, é apresentada a nós enquanto um corpo presente em plena década de 2020. Esse tensionamento, que não mostra a imagem do White Building enquanto um retrato, traz um presente contaminado de futuro, pois o edifício se apresenta, no momento em que o filme se inicia, no mesmo espaço que ocupara até 2017.



Figura 60. Acesso para a sequência analisada acima.

Após esse plano geral, vemos uma sequência de planos detalhes que mostram anúncios de caminhões de mudança, comunicados de condenação do prédio e anúncios apontando o valor de venda do metro quadrado. Desses três planos, passamos para outro que mostra três homens jovens, na faixa dos 20 anos, que provavelmente leem um dos anúncios ou comunicados. *White Building* acompanhará o jovem Samnang, um dos moradores do edifício, em seu cotidiano entremeado pelas reuniões de condomínio, nas quais são discutidas pautas sobre a iminente demolição do prédio e a expulsão dos moradores.

Samnang e seus outros dois amigos são dançarinos; eles viajam pelos bairros de Phnom Penh em uma única moto. Vão ao local onde ensaiam sua coreografia de dança e gravam seus vídeos. Vão às avenidas e bares onde se apresentam para conseguirem dinheiro. Vão à laje do edifício White Building, próximo a varais e santuários, onde realizam suas refeições de fim de noite. As atividades envolvendo a dança são interrompidas quando um dos amigos de Samnang fala que irá se mudar para a França. Samnang trabalha também em um açougue, localizado em um dos mercados da região

central de Phnom Penh, cortando muitos pedaços de carne de porco. Ele não mora sozinho no White Building, mas com sua mãe e seu pai, que é síndico do prédio.

Essas observações que tecemos dizem um pouco sobre a maneira como Kavich Neang apresenta constantemente os corpos dos personagens. Assim como em outras obras cinematográficas analisadas anteriormente, o filme de Neang não se preocupa em contextualizar e determinar o perfil de cada personagem. É somente na metade do filme que se compreende que Samnang é um jovem com mais de uma profissão e mora com os pais no White Building e, além do mais, é filho do síndico. Também é quase na metade do filme que nos damos conta de que a comunidade do prédio está lidando com a iminência do despejo.

Interessa ao diretor a potência desses planos enquanto ativadores de uma encenação, na composição do quadro, de modo a manifestar os "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010) de todos os corpos. Importa a ele fazer com que nós, observadores, nos posicionemos em relação a tudo que gravita com o personagem Samnang, no sentido de que ele não é o centro de atração de tudo, mas um corpo que está sendo mobilizado a partir de outros corpos.

A presença de Samnang está no seu corpo e em tudo que se relaciona, se relacionou e se relacionará com ele. Portanto, sua presença não diz respeito unicamente a seu corpo, mas, simultaneamente, aos diversos corpos que, em contraste, coexistem com ele: os longos corredores do White Building e seus moradores que compartilham os corredores e as entradas de seus apartamentos. Há imagens que são ocupadas pelas reverberações de Samnang por meio de seu corpo e voz, e que captam a "força vital" (Lopes, Simas, 2022) existente em todos os corpos, em seus gestos e movimentações, nos espaços interiores e exteriores.

White Building traz a temporalidade cíclica da "impermanência" (Hajime, 2006), à medida que Samnang enfrenta um processo doloroso e sofrido relacionado a uma lenta demolição da comunidade do White Building, anteriormente a demolição literal do edifício. Pois Samnang perde seu amigo, que se muda para a França. Seu outro amigo, distancia-se e Samnang não tem mais o grupo de dança, tendo que reinventar seus projetos e sonhos e repensar seu futuro. Seu pai está quase perdendo o pé em razão de um caso de

diabetes agravado. E talvez sua família retorne a zona rural do Camboja, afastada da capital, após a demolição, porém, o desejo de Samnang em querer manter a vida na capital pode resultar num distanciamento ainda maior de seus pais.

Contudo, esse movimento de constante transformação da “impermanência” está presente no filme, cujas encenações mobilizam a transformação de um espaço pela circulação dos corpos nele. Podemos notar essa tecitura feita pelo filme, desde as primeiras sequências que Samnang e seus amigos circulam por avenidas da cidade para apresentarem seu número de dança. Num momento, Samnang e seus amigos, montados em uma única motocicleta, paqueram outras três amigas, que viajam na pista oposta. Essa paquera sob rodas, simultânea ao tráfego urbano da capital, redimensiona o espaço constantemente quando a montagem nos torna sensível as distâncias entre as motos, entre os planos e contraplanos dos dois grupos de amigos, à medida que os corpos quase saem do quadro devido as oscilações de velocidade das motos. De repente, o corte muda dos planos-médios bastante próximos das motos para os planos gerais que as inserem em meio à avenida. Desse modo, evidenciando a distância maior entre as motos, conforme as três amigas desviam para outra rota. A noite não termina muito bem, pois a moto dos três amigos quebra.



Figura 61a. Acesso para a sequência analisada acima.

Isso nos leva a sequência noturna na laje do White Building, local onde os três amigos que se reúnem para comer, à noite, após suas apresentações de dança (o mesmo local mostrado no plano de abertura do filme). Nessa sequência, a laje é circundada por um breu noturno que contrasta com um foco de luz, emitido por um poste próximo a um pequeno santuário budista na laje, que destaca os corpos dos amigos em meio ao escuro.

A montagem, na maioria das sequências de White Building, explora os “intervalos” (Faucon, 2014), nos quais a relação entre planos vai nos evidenciando os espaços vazios antes ocupados, os corpos em deslocamento, as distâncias entre eles e, principalmente, nesta sequência a distância entre os amigos de Samnang. Num dado momento da sequência, a montagem opera close-ups que não permitem os corpos dos três amigos ficarem num enquadramento de conjunto. É a ausência que já se ensaia, o movimento de transformação já presente, o breu da laje que é íntimo e, ao mesmo tempo, anuncia o apagamento das memórias das relações entre três amigos, que se constituiu em torno do edifício. No intervalo de três cortes, que mostra a cumbuca com restos de comida, a lâmpada do posto de luz, e depois Samnang sozinho na laje, ao lado do santuário. Ele vê os caminhões de mudança, que anunciam a futura ausência de um de seus amigos. O corpo do filme, pela montagem, presentifica a ação de constante transmutação pelos atravessamentos dos Darmas que surgem instantaneamente e desaparecem instantaneamente, condicionando a transmutação e o redimensionamento do espaço (Hajime, 2006). Nos planos seguintes, vemos Samnang solitário no local onde os três ensaiavam suas coreografias. Depois, o vemos circulando pelos estreitos e movimentados corredores do White Building. A temporalidade cíclica aqui se manifesta pela “impermanência” consequente às circulações dos corpos em torno do White Building, tanto os que ficam quanto os que se vão. Essa circulação que transmuta os espaços do edifício, anunciam sua demolição e destruição de sua comunidade. A laje do edifício, em suas diversas utilizações pelos moradores, talvez seja o espaço que mais evidencie esses modos do filme se abrir a contaminação de uma temporalidade cíclica da “impermanência”.

Figura 61b. Acesso para a sequência analisada acima.

É a partir do contato com todas as relações de Samnang com a comunidade do edifício que o próprio observador também experiencia um tempo passado que contamina as imagens do filme. Isso é bastante evidente em uma das últimas sequências do filme, quando vemos três moradoras do White Building na sala de estar de seu apartamento assistindo a cenas de demolição de um prédio na televisão. Essas imagens mostram pedreiros vestidos com capacetes e jaquetas de segurança, percorrendo corredores em ruínas e quebrando paredes. Logo após essa imagem, corta-se para um plano geral da escadaria do edifício, que liga um andar a outro. Vemos os corredores vazios e escuros, iluminados apenas por alguns feixes de luz que parecem ter saído das brechas da demolição. De repente, Samnang sobe a escadaria, olhando os andares. Nessa sequência, fica indefinido se estamos em contato com o futuro ou o passado do White Building.

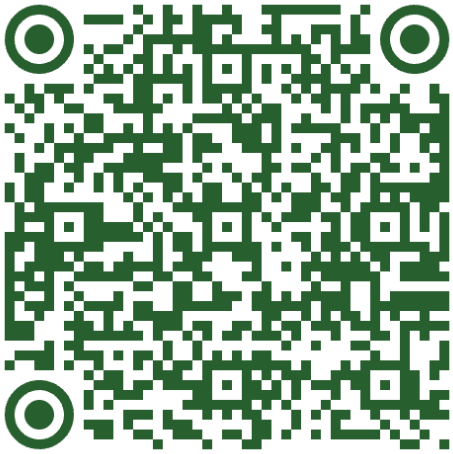


Figura 61c. Acesso para a sequência analisada acima.

Em Hans Ulrich Gumbrecht (2010), a "produção de presença" se dá em um movimento constante de revelação e ocultação, onde algo se coloca adiante para ser sentido – trazendo sua "coisidade" (Gumbrecht, 2010). "Como é óbvio, a estética da aparência é uma tentativa de nos devolver, à consciência e ao corpo, a coisidade do mundo (…) – o que quer que apareça está presente porque se oferece aos sentidos do ser humano". (Gumbrecht, 2010, p. 89). Essa "coisidade", por exemplo, pode ser vista no filme que estamos analisando tanto em Samnang quanto os objetos, as pessoas e a própria estrutura arquitetônica dos corredores do White Building que estão em contato com o mundo. "A pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um em ser e um sistema no qual incide a ontologia ancestral" (Martins, 2021b, p. 63).

Os “cinemas das espirais do tempo”, no filme de Kavich Neang, mostra que as temporalidades espiralares e cíclicas nesses cinemas também dizem respeito a uma temporalidade especializada no corpo do filme. Pois elas se instauram no plano cinematográfico, contaminando-o, por este ser a superfície na qual a temporalidade espiralar ou cíclica se inscreve e nos atravessa com camadas acumuladas de passado, presente e futuro.

No exemplo de *White Building*, a concepção de “impermanência” (King, 2006, Hajime, 2006, Pande, 2006), encontra-se nas qualidades simultâneas de vida/morte do corpo de Samnang, ao trazer a presença de sua vida (que toma o filme) e das vidas de uma coletividade implicada em suas vivências. O sofrimento (*dhukka*) de Samnang, bastante ligado com a comunidade do edifício e sua iminente desintegração, carrega tanto a morte quanto a vida na “impermanência” de todos os seres pertencentes a comunidade do edifício. Pois o fim do White Building também acarreta o fim do convívio familiar de Samnang, pois este deseja continuar tentando a vida na cidade, enquanto seus pais retornam ao inteiror. Uma separação que, para Samnang, é dolorosa já que no White Building, conforme visto na última sequência, pai, mãe e filho dividiam o mesmo quarto.

A vida e a morte entrelaçam-se num ciclo sem fim. Conforme Samnang percorre os interiores do White Building, resultado de um projeto modernista abandonado, e o exterior do prédio, com a vida presente nas ruas que o cercam, vemos movimentos de vida e morte, pois a demolição do White Building carregará consigo o apagamento, ao mesmo tempo que mobiliza a relação de Samnang com várias vidas nas ruas de Phnom Penh e nos longos corredores do White Building. Os intermináveis começos presentes nos pensamentos budistas ligados à “impermanência” e aos renascimentos sem fim, criam outro diálogo com as matrizes africanas estudadas por Leda Maria Martins. Não somente no sentido da ancestralidade, mas na concepção da morte enquanto um novo ciclo de vida. “O rito fúnebre torna-se, pois, uma das vias mais fecundas de transferência de energia e de força vital do sujeito para a coletividade, enovelando a vida e morte nas mesmas espirais cinéticas de concentração e distribuição, de permanência e efemeridade” (Martins, 2021b, p. 66).

Podemos pensar a “força vital” (Lopes, Simas, 2022) que percorre todos os seres e que está na sacralidade de todos os seres; a circulação da “força vital” nas manifestações

de presença dos corpos no campo e no fora de campo da imagem cinematográfica, nas sonoridades nem sempre visíveis; e a circulação da “força vital” na própria articulação cinematográfica contemporânea, que pensam o plano cinematográfico, seu enquadramento e a imagem produzida por ele em sua presença, enquanto corpo em constante apresentação. Podemos considerar, outrossim, que imagem é presença e se coloca diante de nós, observadores, em seus regimes de presença, e busca nos tocar através das sensorialidades da experiência estética.

CAPÍTULO 5
TEMPO ESPIRALAR E LINGUAGENS TENSIONADAS ENTRE MONTAGEM E PLANO CINEMATOGRÁFICO:
ESTUDOS EM *CEMITÉRIO DO ESPLENDOR* (TAILÂNDIA, 2015)

Sendo o plano cinematográfico normalmente pensado apenas segundo sua função de servir aos regimes de representação, os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos" tensionam o emprego do plano cinematográfico. No caso dos "cinemas das espirais do tempo", tal tensionamento anda em conjunto com a contaminação da "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) ou da temporalidade cíclica da "impermanência" (Hajime, 2006, King, 2006, Pande, 2006). Afinal, essa temporalidade está em relação com os regimes de presença dos corpos no filme, que desestabilizam a tendência ordenadora da articulação cinematográfica. Nesta tese, lemos os afetos e sensações que a experiência estética provoca no corpo do observador pela lente da "produção de presença" (Gumbrecht, 2010) e os associamos aos regimes de presença no cinema segundo o conceito de "regime expressivo das atrações":

> Assim, aposto na proposição de que o afeto (entendo-o como potência sensorial mobilizadora dos corpos para os corpos) se presentifica no corpo fílmico como regime de atrações. Os afetos são presentificados como passagens, eventos, *inserts* no tecido fílmico que nos mobilizam de modo a perturbar os significados do narrado. É a partir desse caráter de evento performativo, capaz de suspender as prefigurações de significados (prefigurações essas que embasam o regime narrativo) que o conceito de afeto se coliga ao de regime de atrações, propondo uma construção de gamas de sentidos que se corporifica, se encarna, sensorialmente. (Baltar, 2023, p. 11)

Muitos dos filmes que envolvem os conceitos operacionais apresentados de "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos" entram em diálogo com as investigações de Baltar sobre o "regime expressivo das atrações" no cinema contemporâneo. A "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) experienciada nos "cinemas das espirais do tempo" anda junto com uma experiência estética que provoca afetos e sensações. Não à toa, relacionamos muitos dos filmes aqui referendados com as "narrativas sensoriais" (Gonçalves, 2014) e o "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022), que dialogam em certos aspectos com o conceito proposto por Baltar (2023) de "regimes expressivos das atrações". Talvez, o maior ponto de encontro das teorizações entre estes três autores, acerca das dos cinemas contemporâneos predominantemente sensoriais neste século XXI, esteja na presentificação de sensações e afetos por estes filmes "como passagens, eventos, *inserts* no tecido fílmico que nos mobilizam de modo a perturbar os significados do narrado" (Baltar, 2023, p. 11). Essa experiência ganha materialidade com o aspecto intensivo e poroso do plano cinematográfico, que absorve os "efeitos de

presença" (Gumbrecht, 2010), "propondo uma construção de gamas de sentidos que se corporifica, se encarna, sensorialmente" (Baltar, 2023, p. 11).

Dito isto, neste breve capítulo, vamos, primeiramente, desenvolver um pouco mais sobre os tensionamentos do plano cinematográfico na linguagem cinematográfica, através do "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022), do "regime expressivo das atrações" (Baltar, 2023) e refletir acerca de outros modos que os cinemas do Sul Global podem tensionar o plano cinematográfico nas suas "extremidades" (Mello, 2017b) por meio da noção de "corpo-tela" (Martins, 2021b). Num segundo passo, para melhor compreender os tensionamentos da linguagem cinematográfica entre montagem e plano cinematográfico, vamos contextualizar algumas questões referentes a montagem cinematográfica em função de discutir a "energia do intervalo" proposta pela teoria de montagem de Teresa Faucon (2014). Com estes dois passos, iremos delinear um pouco mais os modos dos "cinemas das espirais do tempo" desordenarem as ferramentas da temporalidade linear e progressiva com uma "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b) curvilínea.

5.1 Plano cinematográfico tensionado (nas extremidades)

O "realismo sensório" conceituado por Erly Vieira Júnior (2022) é bastante fundado em relações dos corpos com o espaço que produzem um espaço-tempo próprio no plano cinematográfico que sobrevaloriza os sentidos. Ou seja, no "realismo sensório" o corpo no filme "passaria a exercer o papel de privilegiado mediador entre as dimensões espaciais e temporais, em especial no âmbito do cotidiano, para instituir, para o espectador, esse novo contrato sensório que lhe é tão peculiar" (Vieira Júnior, 2022, p. 20). Esse papel privilegiado do corpo no "realismo sensório" é apropriado pela linguagem audiovisual, principalmente pelo uso de plano-sequência conforme tensionado pelo "cinema de fluxo" dos anos 1990 e início dos anos 2000. No "cinema de fluxo" e suas operações de "sobrevalorização sensorial", o plano-sequência "encontra-se reconfigurado como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos sobre os quais se desdobram ações dramáticas" (Vieira Júnior, 2022, p. 144). O plano-sequência foi muitas vezes empregado, desde o cinema clássico, em função da encenação e, com isso, ligado a intenção de conseguir capturar os

detalhes gestuais dos corpos durante o processo da cena, segundo uma lógica dramática aristotélica. Este tipo de plano pode apresentar movimento quanto se manter estático (fixo). Nos cinemas contemporâneos o plano-sequência é tensionado em suas potências corpóreas-sensíveis, tal como Vieira Júnior exemplifica com as câmeras fixas de Apichatpong Weerasethakul, na estratégia de "convidar a uma fruição a partir de uma contemplação do enquadramento, tomado como paisagem (interna e externa), uma imersão que permite a apreensão sensorial de irrupções diversas" (Vieira Júnior, 2022, p. 161). O autor acrescenta que, opostamente à fluidez da câmera de diretores como Hou Hsiao-Hsien e Naomi Kawase, Weerasethakul favorece "o rigor no desenho dos planos (no uso de enquadramento fixo ou no trajeto predeterminado do travelling) que o cineasta tailandês irá propor sua relação de comunhã e encantamento entre os corpos filmados e a fruição do espectador" (Vieira Júnior, 2022, p. 161). O emprego corpóreo-sensível do plano-sequência, móvel ou fixo, é bastante presente nos "cinemas das espirais do tempo" e nos "cinemas das implicações dos corpos", principalmente explorando a sua longa duração.

Ao mesmo tempo, nos filmes aqui abordados por nossos conceitos operacionais, há filmes que não pegam carona no plano-sequência, de longa duração ou não, ou que alternam bastante entre planos-sequências e a fragmentação das imagens em diversos planos, explicitando uma presença maior da articulação da montagem. Em ambos os casos, há montagem e há a suspensão que tensiona a movimentação da narratividade de ordem aristotélica, o que Mariana Baltar (2023) compreende enquanto "perturbações dos significados do narrado" com seu conceito de "regime expressivo das atrações". Em ambos os casos, sobremaneira, os planos cinematográficos estão sendo tensionados além de seu centro voltado aos regimes de representação no cinema. Logo, tensionar o plano cinematográfico é colocá-lo nas "extremidades" (Mello, 2017b), compreendendo-o enquanto um corpo, um corpo do filme dos cinemas do Sul Global.

Quando nos referimos à articulação de planos e seus respectivos enquadramentos, nos "cinemas das espirais do tempo" e nos "cinemas das implicações dos corpos", estamos falando, em primeiro lugar, de um modo da montagem relacionar imagens e sons pela articulação de planos anteriores e posteriores, e que permite às imagens e sons contaminarem-se uns aos outros constantemente devido à relação não causal entre os planos. Não se trata de uma lógica causal determinada que concatena diferentes imagens

com o intuito de estabelecer significações fixas. Nesse sentido, estamos falando de filmes nos quais a "perturbação dos significados do narrado" não se dá apenas em momentos de suspensão, de *inserts* (Baltar, 2023). Essa perturbação é constante e não se deve à causalidade que liga cadeias narrativas em função da narratividade, mas sim ao modo pelo qual os filmes articulam seus planos e respectivos enquadramentos pela montagem, criando relações.

Cada plano seria um corpo diferente no decurso da duração? Mariana Baltar (2023) enxerga elementos da articulação cinematográfica ligados à performance do "corpo da câmera" como, por exemplo, movimentos de câmera enquanto "corpo fílmico". Nos "cinemas das espirais do tempo", o plano ganha aspecto de um corpo passível de ser grafado constantemente por elementos visuais e sonoros, temporalidades, por elementos relativos às performatividades dos corpos que habitam seu enquadramento (dentro e fora do campo da imagem). Pode ser grafado, inclusive, pelo poder da oralidade presente nas falas dos personagens. Todos esses elementos, conjuntamente, contaminam o filme com a "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b), que se instaura na duração do plano. Portanto, com os "cinemas das espirais do tempo" estamos falando de compreensões tensionadas do plano cinematográfico, no sentido de explorar o plano e seus enquadramentos enquanto vetores de "produção de presença" (Gumbrecht, 2010), enquanto agentes dos regimes de presença no cinema.

Cabe destacar, ademais, que caminhamos para uma compreensão tensionada de plano cinematográfico quando apresentamos filmes que envolvem os conceitos de "cinemas das espirais do tempo" e de "cinemas das implicações dos corpos", pois vemos, no plano cinematográfico, um aspecto de corpo passível de ser afetado, contaminado, grafado. Isso confere ao plano cinematográfico potências que vão muito além do campo representacional e dizem respeito a "produção de presença" e seus "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010) presentes tanto nas teorizações do "regime expressivo das atrações" (Baltar, 2023) quanto nas teorizações do "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022). Então, como localizar a "extremidade" (Mello, 2017b) do plano cinematográfico. De que modo os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos", enquanto cinemas do Sul Global que se fundam bastante nas experiências outras de corpos racializados e nas temporalidades ligadas à ancestralidade, podem tensionar o plano?

Os “cinemas das espirais do tempo” e os “cinemas das implicações dos corpos” também compreendem o plano cinematográfico e seus respectivos enquadramentos enquanto corpos, corpos do filme na sua inter-relação com corpo no filme e corpo do observador. E se pensássemos o plano cinematográfico do Sul Global, através dos operadores conceituais aqui propostos, enquanto “corpo-tela” (Martins, 2021b):

> Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades, vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos e pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como locus e ambiente do saber e da memória. Como tal é *kinesis*, impulso cinético, uma condensação significante, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico e ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo (Martins, 2021b, p. 79)

Nos “cinemas das espirais do tempo”, o plano cinematográfico é um corpo do filme aberto às inscrições da ancestralidade, fundadas no tempo cíclico da “impermanência” (Hajime, 2006, King, 2006, Pande, 2006) e no “tempo espiralar” (Martins, 2021b), constantemente atrelado às “oralituras” dos corpos no filme que potencializam a inter-relação indissociável deste com o corpo do filme e corpo do observador. Logo é um corpo poroso, não restrito ao visual apenas, englobando os sentidos da audição e do toque. É o plano grafado audiovisualmente pelas memórias e saberes de Zezinha (*Ar condicionado*), Sr. Luru (*Inside the Yellow Cocoon Shell*), Cristiano (*Arábia*), Thiago (*Rio Doce*), os casais de *The Unseen River* ou pelas presenças de Samnang (*White Building*), Hui Ling (*Aqérat*) e Thien (*Inside the Yellow Cocoon Shell*), que espacializam a “temporalidade espiralar” pela sua superfície bidimensional e reconfiguram os limites de seus enquadramentos com: volume (a expansão da casa de Sr. Luru), texturas (o rio, o templo, a mata em *The Unseen River* ou as sonoridades em *Inside the Yellow Cocoon Shell*), longitude (as andanças de Cristiano e Matacedo), camadas (a máquina do tempo de Kota Mino, as lembranças de Wei com Qi Qi). O plano cinematográfico” enquanto "corpo-tela” é o modo do Sul Global inscrever seu corpo numa linguagem tomada por perspectivas hegemônicas estadunidenses-europeias de um Norte Global.

Por ora, vamos deixar o "corpo-tela" dos "cinemas das implicações dos corpos" para o filme Geada de Netuno (Ruanda, 2021), no capítulo 7 desta tese. No momento, vamos desenvolver discussões para analisar mais algns aspectos do "corpo-tela" nos "cinemas das espirais do tempo" com *Cemitério de esplendor* (Tailândia, 2015). Nesse filme, os planos cinematográficos são tensionados, pois se apresentam como se fossem espaços separados. Entretanto, conforme articulados pela montagem, esses espaços separados manifestam as presenças da inter-relação de corpo do filme e corpo no filme, que resultam na ativação sensível do corpo do observador, e dão abertura ao entrelaçamento de um passado e futuro no presente contínuo do filme (típica dos "cinemas das espirais do tempo"). O plano e seu enquadramento, aqui, aparentam ganhar uma materialidade. Cada plano antecessor e sucessor dá abertura à uma temporalidade espacializada no plano cinematográfico. Para isso é necessário aproximar-nos de uma outra concepção de montagem.

5.2 "Energia do intervalo" e plano cinematográfico tensionado

Na leitura da teórica da montagem Teresa Faucon (2014), Dziga Vertov vê a noção de "intervalo" na montagem como o movimento entre as imagens, isto é, o material cinematográfico é constituído pelas passagens de um movimento a outro, não pelos movimentos em si mesmos. Vertov, com a escola do *Cinema-Olho*, postulava que o filme deveria ser construído sobre "intervalos". Nessa direção, o filme deve ser construido com a "correlação visual das imagens, umas em relação às outras" (Faucon, 2014, p. 105, traduzido por Elianne Ivo Barroso). "Sobre as transições de uma impulsão visual à seguinte"[2]. A partir da concepção de Vertov, Faucon (2014) reflete que a montagem é uma questão de dinâmica de sentido quanto de dinâmica sensível e, com Vertov, questionamos a ideia de movimento como deslocamento:

> "É uma evidência no cinema onde o movimento é multiplicado em movimentos das imagens, da câmera, dos elementos móveis dentro do campo, mas Vertov convida a ultrapassar a forma exterior do movimento que o define como deslocamento. É preciso considerar os movimentos do olhar e do corpo do espectador mobilizado pelo filme" (Faucon, 2014, p. 105, traduzido por Elianne Ivo Barroso).

Faucon (2014), primeiramente, parte da relação do pensamento de Jean Epstein com o pensamento de Vertov para observar que o intervalo se daria pelo movimento e pela interrupção do movimento. Ela lembra que o intervalo no cinema está no paradoxo de que a imagem em movimento cinematográfica é uma ilusão por recriar uma continuidade a partir de uma descontinuidade – conforme vimos com Arlindo Machado (1997). Em sua segunda reflexão, a autora retoma Bergson e sua concepção de "mudança pura":

> Sem dúvida, nós temos uma tendência a dividir e a nos representar no lugar da continuidade ininterrupta da melodia, uma justaposição de notas distintas. Mas por quê? Porque nós pensamos a série descontínua de esforços que faríamos para recompor aproximadamente o som entendido e cantado por nós mesmos e, desta forma, porque nossa percepção auditiva tem o hábito de impregnar-se de imagens visuais. Nós escutamos então a melodia através da visão como um maestro que olha a sua partitura. Nós nos representamos as notas justapostas às outras sobre uma folha de papel imaginária. Nós pensamos em um teclado sobre o qual tocamos, um arco que vai e vem, no músico que qual cada um dá sua parte ao lado dos outros. Façamos abstração das imagens espaciais: nos sobra a mudança pura, suficiente a si mesma, não dividida, não ligada a uma "coisa" que muda (Faucon, 2014, p. 106, traduzido por Elianne Ivo Barroso).

Com Bergson e a "mudança pura", Teresa Faucon (2014) relembra que o movimento não exige um veículo. "Não é preciso ir muito longe. O que que é um "elemento móvel" ao qual nosso olho liga o movimento, como a um veículo? Simplesmente uma mancha colorida, a qual nós sabemos bem que ela se reduz nela mesma a uma série de oscilações extremamente rápidas" (Faucon, 2014, p. 107, traduzido por Elianne Ivo Barroso). Nesse sentido, a autora nos faz pensar que o movimento é inerente aos corpos, não necessitando de suportes. No cinema, segundo provocações de Faucon (2014, p. 107, traduzido por Elianne Ivo Barroso), apreender a "mudança pura" seria apreender o movimento entre os planos, além da montagem articulada em planos. "O movimento que não exige veículo é comparável à energia, uma força em ação. Os planos são assim definidos por Vertov como os pedaços de energia autêntica reunidos nos intervalos em uma soma acumuladora" (Faucon, 2014, p. 107, traduzido por Elianne Ivo Barroso). A partir disso, a autora lança a hipótese de que a dinâmica da montagem é produzida e apreendida tanto visual e auditivamente quanto pelo movimento, logo, "a dinâmica do intervalo e da montagem se aplica não somente entre as imagens mas também entre o filme e o espectador. A descontinuidade só se torna continuidade depois

de ter penetrado no espectador" (Faucon, 2014, p. 108-109, traduzido por Elianne Ivo Barroso).

As compreensões de Teresa Faucon da "energia do intervalo" na montagem cinematográfica estão promovendo, ademais, uma concepção da montagem enquanto corpo, enquanto corpo do filme em relação com o corpo do observador. A perspectiva da autora não afirma a montagem num sentido intelectual, como "equações" (2014), mas na ordem do gesto. "Na origem da montagem cinematográfica, há essa ligação misteriosa entre o olho e a mão que poderia revelar uma percepção amodal e que traz seu equivalente na sala de cinema com a visão háptica" (Faucon, 2014, p. 110, traduzido por Elianne Ivo Barroso). Se os "cinemas das espirais do tempo" são correlacionados com cinemas contemporâneos predominantemente sensoriais que empregam o plano cinematográfico enquanto corpo, na sua potência háptica, de visão amalgamada ao toque, logo, a articulação desses planos pela montagem associa-se a "energia do intervalo" (Faucon, 2014). A montagem enquanto o corpo do filme, enquanto presença, que mobiliza o corpo do observador.

O intervalo, segundo a concepção de Faucon, não diz respeito as distancias de uma posição de início e uma posição de chegada, o que se aproximaria de uma representação da evaporação temporal. Ela diz respeito a experiência de "um tempo pulsado, aquele da respiração, como de um tempo não pulsado" (Faucon, 2014, p. 110, traduzido por Elianne Ivo Barroso). "O caráter mais evidente, o mais imediato, é que um tal tempo dito não pulsado, é uma duração, é um tempo liberado de medida, que seja a medida regular ou irregular, que ela seja simples ou complexa" (Faucon, 2014, p. 110-111, traduzido por Elianne Ivo Barroso). Dito isto, a autora acrescenta que um tempo não pulsado nos coloca, primeiro, "na presença de uma multiplicidade de durações heterocrônicas, qualitativas, não coincidente" (Faucon, 2014, p. 111, traduzido por Elianne Ivo Barroso). Os "cinemas das espirais do tempo", sendo os cinemas dos entrecruzamentos de passado, presente, futuro, presentificam uma multiplicidade de durações, na medida que desordenam a linearidade progressiva do tempo cronológico e, com isso, infiltram o tempo presente com seus movimentos de expansão e contração, progressão e retroação, idas e vindas. Os "cinemas das espirais do tempo", nesse sentido, são cinemas cujos planos tensionados pela articulação da montagem conduzem a "energia do intervalo".

5.3 "Cemitério do esplendor" (Tailândia, 2015) e tensionamento do plano cinematográfico

No filme *Cemitério de esplendor* (título original *Rak ti Khon Kaen*, Tailândia, 2015), de Apichatpong Weerasethakul, a cidade de Khon Kaen sofre de uma epidemia de sonolência, na qual as pessoas, de repente, caem no sono e não acordam mais. Elas não estão mortas. Ao mesmo tempo, não estão necessariamente em estado de coma (embora pareçam). Numa das sequências do longa-metragem, Jen, uma enfermeira voluntária e portadora de deficiência física, adentra uma sala de aula aparentemente abandonada. Antes da sequência iniciar, já escutamos as sonoridades produzidas por insetos e fenômenos naturais e maquínicos que não conseguimos identificar (grilo? Cigarras? Uma brisa lenta e calma? Um gerador distante ou algum ar-condicionado de um estabelecimento?). As sonoridades, apesar de ocuparem a imagem com sua presença e, consequentemente, relacionarem-se conosco, observadores, não são sonoridades de volume elevado. Suas presenças são sutis, como se fossem pensadas para o observador não as ouvir. Os planos articulam-se desta maneira:

PLANO 01
Plano-sequência que se inicia em uma espécie de primeiro plano. Vemos uma superfície ocupada por folhas. A muleta (da personagem Jen) aparece dentro do campo da imagem, pisando folhas. Junto com a muleta de Jen, há um foco de luz que acompanha seus passos. O plano acompanha os passos da muleta pelo chão, que ao mesmo tempo parecem tatear o solo, e o foco de luz que caminha junto com as muletas. As folhas abraçam papéis, brinquedos, cadeiras, carteiras escolares, vaga-lumes… A muleta revira um papel entre as folhas e, ao abri-lo, para alguns segundos. Nele, está escrito uma frase: "dentre os humanos, os mais geniais são aqueles disciplinados". A muleta deixa o papel para trás e continua a caminhar pelo solo repleto de folhas. A tela fica escura.



Figura 62. Frame de *Cemitério do Esplendor* (Tailândia, 2015). A muleta (da personagem Jen) aparece dentro do campo da imagem, pisando folhas. Junto com a muleta de Jen, há um foco de luz que acompanha seus passos

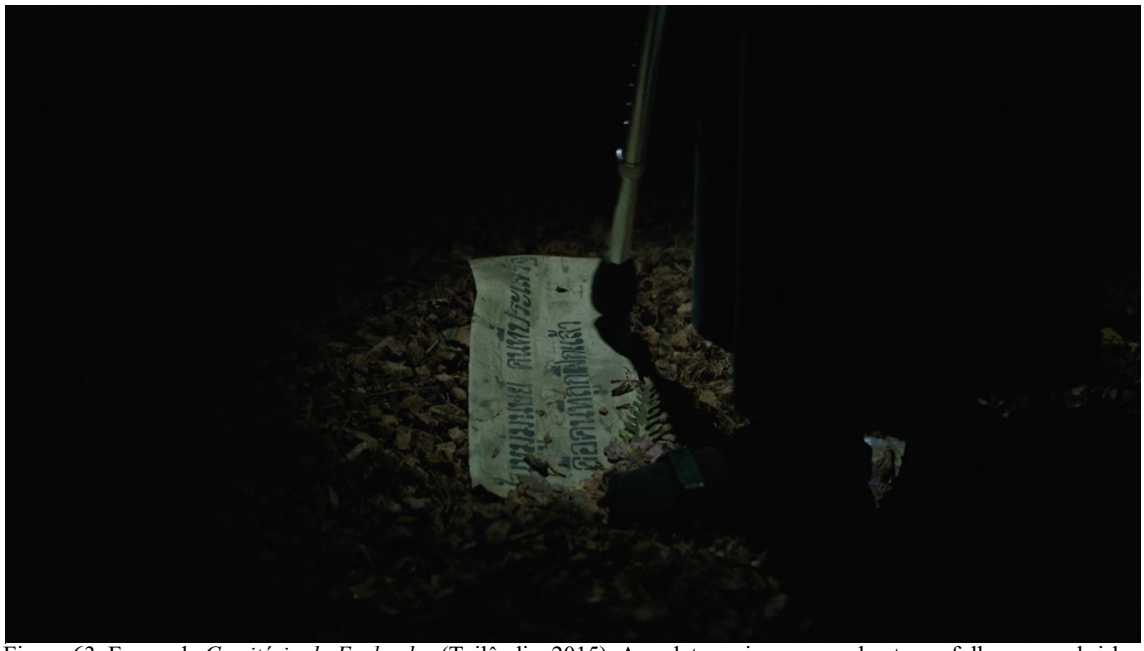


Figura 63. Frame de *Cemitério do Esplendor* (Tailândia, 2015). A muleta revira um papel entre as folhas e, ao abri-lo, para alguns segundos. Nele, está escrito uma frase: "dentre os humanos, os mais geniais são aqueles disciplinados".

PLANO 02
Conjuntamente ao barulho de um interruptor, o plano americano é iluminado pela luz que se acende. Finalmente, vemos Jen de corpo inteiro, com sua muleta. Ao mesmo tempo, percebe-se que ela está em uma sala com carteiras, um quadro negro (o que supostamente se aproxima de uma sala de aula). Ela caminha até uma cadeira e se senta. Ao se sentar, ela pega seu celular e liga para alguém. “Querido? Eu sou a única acordada aqui […] acabei de lembrar de um dever de casa que esqueci de entregar ao professor, muitos anos atrás. E um bicho estranho no lago. Até hoje, não sei o que ele é. Na água… parecia tão leve. Tão calmo. E agora ele está flutuando na minha cabeça, no meu coração.”



Figura 64. Frame de *Cemitério do Esplendor* (Tailândia, 2015). Finalmente, vemos Jen de corpo inteiro, com sua muleta. Ao mesmo tempo, percebe-se que ela está em uma sala com carteiras, um quadro negro (o que supostamente se aproxima de uma sala de aula). Ela caminha até uma cadeira e se senta. Ao se sentar, ela pega seu celular e liga para alguém.

Figura 65. Acesso para a sequência analisada.

Apichatpong Weerasethakul insere-nos nessa sequência sem desenvolver uma narratividade que explicita onde esse espaço se localiza ou que determina se esse espaço da sala de aula é a mesma vista anteriormente no filme. Ao contrário, os planos são articulados de modo a apresentar esse espaço cada vez de uma maneira diferente ao observador; com a intenção de produzir efeitos de presença, que estão nas folhas, nos objetos encontrados entre as folhas, na muleta, em Jen, inclusive no que se encontra fora de campo. Isto pois a montagem articula os planos segundo a lógica da "energia do intervalo" (Faucon, 2014), de modo que o movimento entre o plano 01 e o plano 02 seja infiltrado pela multiplicidade do "tempo espiralar" (Martins, 2021b). Para que este contamine o filme com o passado e o futuro da sala de aula.

O plano 01 inicia-se como uma floresta, passando depois a insinuar um lugar de despejo ou algum terreno abandonado. No plano 02, o espaço transforma-se em uma sala de aula, entretanto não há certeza sobre essa sala de aula no campo da imagem. Ela é uma sala de aula abandonada? É a mesma sala de aula que vimos anteriormente? Está no passado, no presente ou no futuro? Ela é um fragmento de memória, um espaço de sonho? Ela é mesmo uma sala de aula ou outra coisa? A própria Jen também se transforma na sequência. Ao se sentar naquela minúscula cadeira de criança, ela acaba, por vezes, apresentando-se como uma criança. A criança que estudou ali.

Ao filme, não interessa responder essas perguntas. As significações não se fixam nas imagens e sons produzidos ao longo da sequência, mas se encontram em trânsito, pois são dessas zonas de indeterminação que as sensações e afecções movimentam-se e atravessam o corpo do observador. A própria fala de Jen, assim como vários diálogos no decorrer do filme, também busca desestabilizar o movimento das significações. O diretor volta-se menos ao desenho de personagens ou de costura narrativa, e mais à mobilização dos "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010). Na sequência do filme de Apichatpong Weerasethakul, os planos 01 e 02 entregam-se ao "intervalo" (Faucon, 2014) que não determina exatamente o espaço. É como se Jen tropeçasse em dois lugares diversos de um plano a outro ou como se o solo pisado do plano 01 sofresse uma transmutação no plano 02.

No caso desse filme, os corpos estão presentificando rastros do que foi apagado pelas violências das inúmeras ditaduras tailandesas, principalmente referente ao perído

dos anos 1970, incluindo a própria frase que exalta a disciplina no papel que Jen encontra no chão. Tanto a fala dela quanto a articulação dos planos não tratam “do que está sendo comunicado como uma mensagem, narrativa ou significado dado, e sim dos modos de comunicar que, muitas vezes, relacionam-se a estratégias espectrais que seguem assombrando por toda uma vida” (Greiner; Katz, 2005, p. 68). As presenças manifestadas pelos corpos nessa sequência tornam visível uma materialidade ainda não cristalizada no campo da representação.

Apichatpong trabalha o “tempo sem pulso” do “intervalo” (Faucon, 2014), o que confere qualidades oblíquas ao espaço da sala de aula e a inserção do corpo de Jen nele. Antes do início da sequência, não nos é mostrado como Jen chegou até o local ou se o espaço em que ela se encontra é a mesma escola utilizada como hospital no início do filme. Tais lacunas engendram um espaço oblíquo entre um plano e outro, o que deixa a imagem aberta às potências da temporalidade. Falamos de passado ou futuro? Ou presente? O encontro simultâneo dos três? Suas idas e vindas? Aqui já tocamos em um “tempo espiralar” (Martins, 2021b).

Tanto a lacuna que nos leva ao plano 01 quanto aquela no intervalo dos planos 01 e 02 contribuem para uma articulação entre imagens pela montagem que nã visa costura, dando abertura à movimentação das significações possíveis na imagem produzida com a “energia do intervalo” (Faucon, 2014). A posição de Jen na pequena cadeira infantil e o relato de suas memórias naquela estranha sala de aula fazem-nos visualizar a criança Jen e a adulta Jen em um mesmo corpo. Ao mesmo tempo, a aparência abandonada da sala de aula transforma-se com a lembrança contada de Jen em uma sala de aula com outra qualidade, na qual as sonoridades dos grilos e outros insetos parecem trazer uma atmosfera diferente. Ou essa sala de aula poderia ser um futuro, um estado destrutivo de abandono que a sala de aula da infância de Jen viverá?

A presença do corpo de Jen, sua postura e seus gestos em relação à sala de aula causam uma instabilidade na maneira como apreendemos as imagens e sons anteriormente e na presente imagem que observamos. Trata-se da aparência enquanto presença, do que tateia as condições como o mundo é dado e apresentado aos sentidos humanos.

> Como é óbvio, a estética da aparência é uma tentativa de nos devolver, à consciência e ao corpo, a coisidade do mundo. A aparência está em tensão inevitável com a abordagem interpretativa predominante que inunda a relação cotidiana com o mundo […] – o que quer que apareça está presente porque se oferece aos sentidos do ser humano. (Gumbrecht, 2010, p. 89)

Nesse filme de Apichatpong Weerasethakul, é possível, ademais, observar um aspecto ritualístico que Leda Maria Martins (2021b) comenta sobre a performance ritualística nos reinados: a interrupção da "ideia de sucessividade temporal" que é "obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes como no depois do instante que a restitui, em evento" (Martins, 2021b, p. 133). Logo, se Jen está enquanto adulta ou criança naquele espaço, se Jen representa o presente, o passado ou o futuro, qual Jen é projeção e qual Jen é real? O relato de Jen está sempre reverberando e espiralando a temporalidade que contamina a imagem e o som, o plano e seu enquadramento.

No filme de Apichatpong Weerasethakul, a fala dos personagens retoma o poder da oralidade, as "oralituras" (Martins, 2021a, 2021) que também grafa o plano cinematográfico modificando a imagem e o som assim como a experiência provocada no corpo do observador. A fala também inscreve a "temporalidade espiralar" nas articulações cinematográficas, tendo menos uma função dramática e mais uma potencial de mobilizar afetos e sensações implicados na temporalidade produzida pela obra. A palavra, a fala, os diálogos nesses filmes que comentamos aparentam ter uma força da presença ritualística como Leda Maria Martins (2021a) observa nos rituais festivos do Reinado do Rosário no Jatobá. A palavra tem uma força de realização que tensiona a própria composição do plano e seu respectivo enquadramento, bem como a articulação da montagem que movimenta esses planos.

> […] a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva. Combinatória e síntese de múltiplos elementos, a palavra proferida é investida de um poder de realização nas manifestações rituais de ascendência banto, muito similar à sua investidura nos rituais nagô. (Martins, 2021a, p. 184)

Podemos dizer que, simultâneos e coexistentes, em Apichatpong, temos dois espaços que se desdobram atual-virtualmente por aglomerar as camadas de passado, presente e futuro invocadas pela fala de Jen a partir da descrição de uma lembrança ativada em seu corpo. O plano cinematográfico, então, ganha textura e volume, tensionando-se num "corpo-tela" associado ao corpo de Jen. Os corpos, os planos e seus respectivos enquadramentos, juntos, bailarinam no tempo conforme são articulados em alternância, permitindo que sua porosidade seja permeada pelos atributos plásticos sonoros e visuais do cinema. Os "cinemas das espirais do tempo" transformam o plano cinematográfico e o corpo do filme num "corpo-tela" (Martins, 2021b) ao se contaminarem pela "temporalidade espiralar" e, assim, na experiência estética provocada no corpo do observador, este possa deslocar seu campo observacional para entrar em contato com temporalidades outras e, junto a elas, deparar-se com outros tipos de cinema para além daqueles ligados às grandes produções do eixo Estados Unidos-Europa veiculadas pelas plataformas de *streaming*. O observador percebe, ademais, "outras imagens de mundo" (Mello, 2024c) produzidas pelo cinema, que se apresentam como presença. Presença essa desvencilhada das significações subjugadoras da hegemonia de um "sujeito universal": branco, patriarcal e europeu.

PARTE TRÊS

CINEMAS DAS IMPLICAÇÕES DOS CORPOS

CAPÍTULO 6
MUNDO ORDENADO E SEUS CORPOS:
ESTUDOS EM *LINGUI* (CHADE, 2021)

Dentro da geografia ampla e diversa deste Sul Global em transe, nosso foco se detém nos territórios da América do Sul, África e Sudeste Asiático. Estamos buscando, nesta tese, as implicações estéticas e políticas de algumas produções cinematográficas em países localizados nessas regiões. Ao partirmos de cinemas pertencentes ao Sul Global, isto é, que se posicionam fora do centro hegemônico, é necessário pensar o que envolve a palavra "implicação". Olharemos a diversidade presente nas suas produções cinematográficas através das implicações entre elas, trazendo à superfície os emaranhamentos entre América do Sul, África e Sudeste Asiático.

Embora o foco deste capítulo esteja na apresentação de um operador conceitual no qual ainda não nos detemos: os "cinemas das implicações dos corpos". Com base no conceito de "mundo implicado" (Silva, 2019), os "cinemas das implicações dos corpos" correlaciona-se a filmes nos quais as imagens, os sons e os corpos explicitam as múltiplas camadas implicadas entre si, mostrando relações estético-políticas no ir e vir entre o coletivo e o individual, o individual e o coletivo. Algo não dependente apenas da narrativa ou dos conteúdos temáticos do filme, mas também da articulação cinematográfica em planos e seus respectivos enquadramentos responsáveis por relacionar imagens e sons. A implicação dos corpos, das imagens e dos sons no cinema potencializa a ressignificação das imagens do Sul Global ao tensionar as significações determinadas pelos pensamentos fundamentados no "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão" (Silva, 2022a).

Para as discussões envoltas na dimensão política da implicação dos corpos, que serão abordadas a seguir, partiremos dos estudos de Denise Ferreira da Silva (2019; 2022a). O que movimentou muitas das investigações buscadas pela autora foi a violência policial contra pessoas racializadas nos Estados Unidos e no Brasil ainda bastante presente nos tempos atuais, a exemplo do caso de violência contra o comerciante ambulante senegalense Ngange Mbaye, em São Paulo, em abril de 2025, e a consequente repressão dos manifestantes, que protestavam contra esse caso que resultou em sua morte (Stropasolas, 2025). A violência policial foi o fio condutor da tese de doutorado da autora, que deu origem ao livro *Homo Modernus: para uma ideia global de raça* (2022a).

Nas próximas seções deste capítulo, nos fundamentaremos principalmente nesta obra, bem como no livro *A dívida impagável* (2019) e em outros textos da autora, com o intuito de nos aproximarmos do que ela compreende como as significações do "sujeito universal pós-

iluminista" e sua "razão".[73] Em seguida, apresentaremos os diálogos entre o pensamento de "mundo ordenado" e "mundo implicado", em Denise Ferreira da Silva (2019), e o conceito operacional dos "cinemas das implicações dos corpos".

6.1 Mundo ordenado e seus corpos

Para pensar o mundo ordenado, vamos trazer, de início, a imagem de uma cidade na qual cada habitante é presenteado pelo seu próprio Coordenador de Trânsito, responsável por direcionar minuciosamente o caminho de cada cidadão. Cada pessoa nessa cidade, com seu automóvel ou com seus próprios pés, segue certeiramente a rua e vira na esquina exata para chegar a seu trabalho ou encontrar seu amigo, que formam pontos que determinam o sentido para esse trajeto. Há um sentido exatamente determinado para cada habitante nessa cidade. E cada habitante dessa cidade vive somente com o círculo de pessoas que, de um modo ou de outro, são úteis para seus próximos trajetos. O Coordenador de Trânsito pessoal de cada cidadão nomeia e numera sequencialmente os pontos que permeiam os trajetos: ponto número 32 (supervisão da montagem da fundação da obra 45), ponto número 33 (reunião com o Advogado para estudar o processo a ser movido), ponto número 34 (*happy hour* com o advogado, num bar próximo, para planejar a criação da nova empresa de construção civil).

O Advogado é amigo do Engenheiro que está supervisionando a construção de sua nova residência. Por sua vez, o Engenheiro é amigo do Advogado, porque os dois trabalham na mesma empresa de construção civil e, daqui a algumas semanas, os dois moverão um processo contra essa empresa para, depois, abrirem sua própria empresa de construção civil. O Advogado e o Engenheiro não conhecem e não se relacionam com a Professora de Canto e com a Artista Performática, suas vizinhas, que vivem no apartamento ao lado. Afinal, do que seria útil o conhecimento da Professora e da Artista para a gestão da empresa de construção civil? De que a consciência corporal da Artista Performática e seu conhecimento sobre os gestos do corpo capazes de criar imagens e provocar sensações e afetos serviriam ao processo movido contra a empresa de construção civil? Por que o Advogado e o Engenheiro

[73] Denise Ferreira da Silva (2019; 2022) emprega vários conceitos que conversam entre si: "eu transparente" refere-se aos enunciados dos corpos hegemônicos – brancos e europeus que representam o "sujeito universal" – no sentido de que esses corpos enquadrados nas delimitações do sujeito universal são transparentes, pois não são atingidos, não são alvos, como os corpos outros. Os corpos outros, que são alvos, ameaças ao/para o "sujeito universal" referem-se aos enunciados que a autora denomina "eu afetável", por se relacionarem aos corpos inacessíveis e opacos à transparência do sujeito universal.

gastariam suas energias com algo de que nunca tiveram conhecimento prévio e que se coloca numa zona tão oblíqua?

Além do mais, esse encontro nunca acontecerá porque o Coordenador de Trânsito – homem que representa a autoridade que determina as significações que direcionam cada trajeto do corpo de cada cidadão dessa cidade – definiu os limites, as fronteiras, os contornos responsáveis por deixar bastante nítido e esclarecido o caminho estritamente necessário para a vida do Engenheiro e do Advogado; o caminho estritamente contornado para que as relações do Advogado, do Engenheiro, da Professora de Canto e da Artista Performática não desemboquem em vias inúteis que possam ultrapassar o contorno de suas fronteiras.

Se a vida de cada cidadão, os locais para onde ele deve ir e com quais pessoas faz sentido ele se relacionar estão bem definidos a partir dos trajetos de seus cotidianos e das relações que estabelece (como o desenho de uma planta de apartamento), qual a razão de se perder tempo com desvios e informações tão opacas? Se o trajeto e todas as sequências dos pontos que permeiam esse mesmo trajeto já estão bem delimitados e determinados, por que alguém deveria se descentrar para outros pontos? De que serviria a Professora de Canto compreender sobre a importância das técnicas de fundação para a construção de uma obra?

Apesar de tudo, o Engenheiro, o Advogado, a Professora de Canto e a Artista Performática coexistem na mesma cidade. E um dia, talvez, a Artista resolva construir uma casa ou um estúdio e, para a boa construção desse estúdio, ter conhecimento sobre a importância de uma fundação de qualidade para o levantamento de um prédio possa se mostrar necessário. Há aí, no conhecimento sobre a fundação de uma obra, um nível de implicação presente entre a vida do Engenheiro, do Advogado, da Professora e da Artista.

De maneira semelhante, as experiências vividas pelos corpos do Advogado, da Professora e da Artista também podem apresentar níveis diversos de implicação com o corpo do Engenheiro. Embora todas essas pessoas tenham suas vidas confortavelmente delineadas pelos seus respectivos Coordenadores de Trânsito, elas e seus corpos nunca se encontraram desimplicados entre si e com o mundo no qual habitam.

Na verdade, seus corpos sempre se encontraram implicados. Na verdade, seus corpos e suas vidas nem deveriam ter a obrigação de se manter dentro das fronteiras dos trajetos

planejados pelo Coordenador de Trânsito. No entanto, o trajeto delineado por ele estruturou todo um pensamento em torno do que é ou não é útil para suas vidas, dos corpos que devem ou não devem participar do trajeto percorrido, dos corpos que fazem ou não fazem sentido a cada ponto desse trajeto.

Esse pensamento, infelizmente, também movimenta uma estrutura binária com potencial para alavancar (e justificar) racionalizações que atribuem significações aos corpos que devem ou não habitar os contornos do trajeto do Advogado, separando, desse modo, o corpo do Advogado dos corpos da Professora e da Artista. Corpos de mulheres que não se coadunam com a razão que rege o trajeto do Advogado (e do Engenheiro). Ou seja, o Coordenador de Trânsito é um homem dotado da razão essencial para saber, julgar, reconhecer e medir.[74] O Coordenador de Trânsito, por sua vez, dá abertura à produção de pensamento que possibilita ao Advogado, ao Engenheiro, à Professora e à Artista também saberem, julgarem, reconhecerem e medirem. A figura do Coordenador de Trânsito como condutor, no desenho de um trajeto e seus pontos, dos caminhos dos cidadãos habitantes dessa cidade fictícia, apresenta a produção de um pensamento que, ao ser adotado pelos cidadãos, possibilita a aplicação de separações entre "sujeito" e "objeto", "sujeito" e seu "outro" na vida desses cidadãos. Um pensamento universal que se aplica a todos os habitantes dessa cidade fictícia, mas que, simultaneamente, também legitima uma lógica que permite ao Advogado e ao Engenheiro apagarem os traços que implicam seus corpos com os corpos da Professora e da Artista. Traços com a potência de expor todo um emaranhado de presenças que expandiriam as relações entre os pontos e os trajetos percorridos por cada cidadão.

Essa narrativa exageradamente didática e por demais generalizada que apresentamos acima deseja contribuir para a compreensão, ao longo das próximas três subseções, do conceito de "mundo ordenado" (Silva, 2019) e suas dimensões, que se interseccionam com o conceito operacional apresentado nesta tese de "cinemas das implicações dos corpos".

[74] São os verbos que, respectivamene, Denise Ferreira da Silva (2021, p. 205-206) relaciona com Descartes, Kant, Hegel e a ciência. Elementos responsáveis por estruturar os três "pilares ontoepistemológicos": "separabilidade", "determinabilidade" e "sequencialidade" (Silva, 2019).

6.1.1 "Mundo ordenado", "forma-patriarca" e corpo desimplicado

O "mundo ordenado", ao qual se refere Denise Ferreira da Silva (2019), é um mundo regido por uma autoridade patriarcal que executa o ato/gesto de decidir/da decisão. Numa decisão, implicam-se julgamentos e posicionamentos sobre um objeto. Portanto, essa autoridade determina significações a esse objeto, a seu contorno, separando-o de outros objetos. Diante da narrativa acima, esta autoridade seria o Coordenador de Trânsito que, ao planejar os trajetos para cada corpo de cada cidadão, sabe o caminho que faz sentido para cada corpo, julga o que é útil ou não para cada corpo, reconhece as melhores ações a serem executadas em cada ponto e mede as distâncias entre os pontos a serem percorridos nesse trajeto. Consequentemente, possibilita aos cidadãos a produção de um pensamento que os leva também a delimitar e decidir com quais corpos faz ou não faz sentido se relacionar no trajeto percorrido.

Agora, imaginemos que o Coordenador de Trânsito seja um homem branco cis-heterossexual. Ele habita o centro das perspectivas dominantes que ordenam a cidade fictícia, sendo "o sujeito propriamente dito de declarações críticas e políticas" (Silva, 2021, p. 202).

Num segundo passo, imaginemos que o Coordenador de Trânsito considere legitimamente humanos apenas os cidadãos feitos à sua imagem. Ele é, nesse caso, o sujeito que "emerge na determinação de (decisão sobre) uma posição de gênero-sexo". Na sua posição de decisão, estabelece as posições do "sujeito" e do "outro". No caso, o Advogado e o Engenheiro, homens brancos cis-heterossexuais, seriam os sujeitos na posição dominante. A Professora de Canto e a Artista Performática, respectivamente uma mulher amarela cis-heterossexual e uma mulher preta transexual, seriam os outros desse sujeito dominante. "O que é preocupante não é que (na realidade) um homem cis vá ocupar a posição do sujeito, mas que o traço de gênero-sexo – referente da forma patriarcal – exija ambas as posições (um sujeito e um objeto)" (Silva, 2021, p. 202).

Se o Coordenador de Trânsito é "o sujeito propriamente dito de declarações críticas e políticas", ele é, portanto, o sujeito produtor do pensamento que rege os trajetos e as relações dos corpos na cidade fictícia. O grande problema presente nessas constatações é o pensamento produzido pelo Coordenador de Trânsito ser estendido aos corpos do Advogado e do Engenheiro, que, consequentemente, também se tornam cidadãos da cidade fictícia

autorizados a performar os efeitos desse pensamento. A "forma-patriarca" (Silva, 2021) está representada no corpo do Coordenador de Trânsito, que entende a "condição formal de enunciação de qualquer sujeito jurídico (político), incluindo sujeitos sociais (raciais, de gênero-sexo), como uma coisa com autoridade, isto é, como uma entidade decisória". O Coordenador de Trânsito, cuja concepção dos trajetos de cada cidadão ergue uma "razão", estende sua autoridade aos corpos do Advogado e do Engenheiro – também patriarcas autorizados –, que passam a difundir os "efeitos produtivos" presentes na lógica do pensamento do Coordenador de Trânsito, sua "razão".

> Na cena política moderna, a forma-patriarca permanece enquanto sua autoridade repousa não no direito divino, mas na necessidade derivada da concepção de natureza como um efeito produtivo da razão universal. Essa posição de autoridade permanece no "cidadão", que é nada além de um patriarca jurídico-econômico autodeterminado (em Hobbes, Locke e outros textos políticos modernos fundadores), o qual sacrifica seu direito *natural* (divino) de liberdade em troca da proteção da lei e do estado. (Silva, 2021, p. 202)

Assim, o Advogado e o Engenheiro estarão autorizados a se desimplicar dos corpos da Professora e da Artista e, como se não fosse o bastante, estarão autorizados a decidir quais significações se encaixam nos corpos delas. O Advogado e o Engenheiro, separados dos corpos da Professora e da Artista, também se tornarão autorizados a produzir pensamentos que sustentem as diferenças entre seus corpos e justifiquem modos de subjugação: a partir do gênero, da raça, da classe, entre outros aspectos possíveis de separações ou compartimentações.

A "forma-patriarca", representada pelo Coordenador de Trânsito e estendida ao corpo do Advogado e do Engenheiro, cidadãos da cidade fictícia de minha historinha, é "a *forma* do poder jurídico, que fornece apoio (material e formal) às figuras legais do cidadão e do Estado" (Silva, 2021, p. 205). É no contexto dessa lógica que se torna explícito o "significante racial" atuante em várias concepções do pensamento ocidental, desde o Iluminismo, que produz violências até hoje, nos anos 2020: a violência da polícia militar de São Paulo contra Ngange Mbaye, por exemplo.

> Em relação ao cidadão, a forma-patriarca enfatiza como o indivíduo signatário do "contrato social", o cidadão em formação, não era apenas um pai, mas também um proprietário, um marido, um negociante, um fazendeiro, um senhor da *plantation*, um senhor de escravos, um colono

> [*settler*] e, como tal, vinculado à terra, às servas, nativas e escravas; e sempre já afetado por, pois implicado com, aqueles que se tornam "outres" ou "objetos" em relações juridicamente (mediadas), como conquista, casamento, título, contrato etc. (Silva, 2021, p. 205)

O que esse processo nos diz sobre a ideia de humanidade que orienta uma concepção universal do mundo?

> Quanto ao momento ético, é importante lembrar que a humanidade é um significante racial. Enquanto a humanidade emerge como um conceito ético do iluminismo, a especificação de seu papel teve que esperar pelos enquadramentos científicos da diferença racial e cultural (do fim do século XIX a meados do século XX), ou seja, de ferramentas que circunscrevessem seu atributo distintivo, dignidade, aos limites da branquitude/Europa. Precisamente, a dignidade (uma procuração para liberdade) expõe como a humanidade opera como um significante racial, pois mostra como, enquanto portadora de direitos *naturais*, sustenta uma força ética igual ou superior à do estado. (Silva, 2021, p. 202-203)

Com os exemplos discutidos até o presente momento, tracei a tentativa de um primeiro esboço do que Denise Ferreira da Silva (2019; 2022a) discute enquanto "sujeito universal pós-iluminista" (o Coordenador de Trânsito e suas extensões no Advogado e no Engenheiro) e os efeitos produtivos de sua "razão" (o pensamento produzido que rege os trajetos e as relações dos corpos na cidade fictícia), que produzem uma "dialética racial" orientada pela predominância e desimplicação do corpo branco cisgênero em relação aos corpos racializados, seus "outros". Tal lógica, segundo a autora, orientou e orienta a filosofia ocidental até a contemporaneidade, apresentando estratégias de atualização desse "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão" que regem o "mundo ordenado". Um mundo regido conforme as significações determinadas pelos pensamentos de uma filosofia ocidental racionalista, predominantemente patriarcal, branca, europeia, que se desenvolve desde René Descartes e se consolida com o sujeito transcendental de Hegel. A regência desse "mundo ordenado" conduz várias concepções racializadas, circunscritas aos limites da "branquitude/Europa". Dentre essas concepções, está a própria noção de humanidade, que serviu de justificativa às violências coloniais e pós-coloniais.

> Quando empregada no palco global, a humanidade traduz as consequências da expropriação colonial e da subjugação racial como um déficit natural dos estados pós-coloniais. Por resolvê-las como diferenças culturais, a humanidade permite que as falhas conectem a condição daqueles que precisam de intervenção humanitária ao modo como a colonialidade continua facilitada por conflitos internos, o que possibilita a

> expropriação de recursos naturais. Em suma, afirmar que a racialização é igual à desumanização é uma tautologia: o humano é também um produto do conhecimento racial. Por essas razões, a racialidade, o arsenal de conhecimento que produz a diferença humana, expõe os fundamentos metafísicos das formas éticas e jurídicas do sujeito. (Silva, 2021, p. 202-203)

O "mundo ordenado" (Silva, 2019) é regido pela lógica do pensamento ocidental hegemônico, branco, europeu e, principalmente, patriarcal. Mas é importante notar que a lógica patriarcal do "mundo ordenado" não se reduz a uma perspectiva centrada na figura do homem, na medida em que é também desimplicada de outros corpos. Trata-se da figura do patriarca que decide a partir de sua única perspectiva, sem considerar a coexistência múltipla de outros corpos com o seu. Por desimplicação, refiro-me a um corpo branco e cisgênero que, ao atribuir uma significação a um corpo ou a uma imagem, por exemplo, não se implica com outros corpos que se encontram emaranhados com esse corpo branco, pois ele faz uso da "autodeterminação" e "dominação" (Silva, 2021), por já se encontrar numa posição de autoridade privilegiada, para fixar uma cadeia de sentido.

No entanto, tal cadeia de sentido é fixada por julgamentos, reconhecimentos e medidas que não extrapolam os próprios contornos e delimitações do mundo branco e patriarcal no qual esse mesmo corpo branco está inserido. Isto é, o corpo branco não se desloca de sua própria referência, de seu próprio trajeto e pontos traçados por um "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão" (Silva, 2022a). O "mundo ordenado", portanto, imbrica-se com a "forma-patriarca", trazendo a desimplicação do corpo branco e cisgênero, e descrevendo o sujeito no momento da decisão que:

> […] evoca imediatamente, sem a necessidade de articulação (porque é implícito em sua configuração ou forma), uma "outra" entidade jurídica sob sua autoridade (subjugada, oprimida, dominada); porque a forma-patriarca representa a montagem jurídica "original", combinando autodeterminação e dominação (capturada por categorias sociais), ela esconde/mantém a in/distinção entre as dimensões sociais (econômicas e éticas) e formais (jurídicas) da existência política (Silva, 2021, p. 205-206)

Discutir a "forma-patriarca" é importante por ser o "molde sobre o qual qualquer enquadramento de uma entidade decisória deve se encaixar: aquele que sabe (Descartes), julga (Kant), reconhece (Hegel) e mede (ciência)" (Silva, 2021, p. 206). Esse "molde" nos guia para uma melhor compreensão dos mecanismos do "mundo ordenado". Desse modo,

precisamos abrir outra camada deste mundo, na subseção seguinte, que se deterá nos três "pilares ontoepistemológicos" (Silva, 2019).

6.1.2 "Mundo ordenado" e os três "pilares ontoepistemológicos": rumo à implicação dos corpos

Denise Ferreira da Silva (2019), a partir de Kant, Herder e Hegel, nomeia três pilares ontoepistemológicos responsáveis por moldar a "razão" que rege o "mundo ordenado": "separabilidade", "determinabilidade" e "sequencialidade". Esses pilares "atuariam pela manutenção da distinção entre Sujeito e Mundo e da continuidade do tempo linear" (Santos, 2020, p. 13). Como esses pilares operam? A "determinabilidade" e a "sequencialidade" relacionam-se para exercer a função de mensurar, concatenar e fixar significações. A partir delas, tudo no universo é passível de ser medido e definido, tanto o espaço quanto o tempo (compreendidos enquanto instâncias separadas). As zonas de indeterminação não podem ser dadas ou lidas na sua opacidade, mas como zonas inacessíveis e ainda não compreendidas segundo uma causalidade e que devem ser definidas/explicadas. Dessa lógica produz-se a "separabilidade".

O operador da "determinabilidade" diz respeito à função do pensamento de dar forma ou contorno às coisas antes disformes e indefinidas, moldando-as segundo conceitos responsáveis por desenhar o contorno que fixará um sentido nessa coisa. Determinar é "a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir conceitos formais que podem ser usados para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis reunidas pelas formas da intuição" (Silva, 2019, p. 39).

Já o operador da "sequencialidade" diz respeito à função de criar concatenações entre as coisas, linearizá-las segundo uma causalidade responsável por desenhar uma linha no tempo. É o descritor do "Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito" (Silva, 2019, p. 39).

A "determinabilidade" e a "sequencialidade" sustentam a "separabilidade", no sentido de que tudo que é mensurável e definido pode compor uma categoria. Essa categoria, por sua vez, deve ser dissociada de outras que se enquadram diferentemente. A "separabilidade" não vê relações nessas diferentes categorias, mas atua no sentido de sempre

criar compartimentações individuais e específicas para cada coisa determinada. Ela condiz com:

> […] a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo deve ser compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) –, todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento. (Silva, 2019, p. 39)

A racionalidade presente em muitos pensamentos ocidentais – principalmente nos pós-iluministas – relaciona-se com a ideia de que tudo é mensurável, quantificável e determinável. A lógica presente nesses três "pilares ontoepistemológicos" apontados por Denise Ferreira da Silva (2019) foi responsável por delinear o território pertencente "a um sujeito universal pós-iluminista". O território desse sujeito é composto pelas categorias criadas por seus pensamentos e as significações criadas por ele.

O universal que adjetiva esse sujeito diz respeito ao fato dele englobar todos os sujeitos igualmente. "É neste desenho ontoepistemológico que a violência antinegra é sempre-já justificada através de uma dialética racial que aprisiona a negridade em posições de inferioridade" (Santos, 2020, p. 13). Logo, conforme a lógica desses três pilares ontoepistemológicos, tudo que não se adequa (se separa) às significações do sujeito universal é inacessível, irreconhecível.

A problematização trazida por Denise Ferreira da Silva diz respeito a esse universal não ser capaz de englobar todos os sujeitos, pois esse próprio termo nunca se desenvolveu para englobar as alteridades dos seus outros (que, por sua vez, tornaram-se outros ameaçadores). Assim, as filosofias ocidentais, por mais que se movimentassem para tocar as alteridades, apenas reafirmavam o mesmo "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão". É associado a esses "pilares ontoepistemológicos" que o "mundo ordenado" sustenta suas significações conforme uma lógica causal, pautada na manutenção da continuidade linear do tempo recusada pelos "cinemas das espirais do tempo" e pelos "cinemas das implicações dos corpos" (conceito operacional que apresentaremos adiante, na próxima subseção).

6.2 "Mundo ordenado" e "cinemas das implicações dos corpos"

A "determinabilidade", a "sequencialidade" e a "separabilidade" são os três "pilares ontoepistemológicos" que constroem um encadeamento causal de pensamentos e estruturam a continuidade do tempo linear e cronológico, que "mantém a existência humana e o mundo reféns de um modo de conhecimento incapaz de justificar a si mesmo sem o Espaço-Tempo" (Silva, 2019, p. 112). Essa concepção ontoepistemológica embasada nesses três pilares permite a manutenção dos conceitos de "sujeito" e "mundo", "sujeito universal" e "outros" tal qual foram concebidos por diversas sociedades e filosofias ocidentais, justificando suas violências por meio da "dialética racial" (Silva, 2022), que atualiza as estratégias e os modos de fixar significações nos corpos racializados.

A "dialética racial" e o emprego da raça dentro de um terreno no qual a implicação dos corpos é inexistente em razão do corpo branco permanecer enquanto referência "têm possibilitado a organização do mundo em hierarquias, permitindo projetos de devastação física, moral e psíquica de um enorme contingente humano ao redor do mundo" (Díaz-Benítez, 2021, p. 10). A fixação de significações está nas determinações, nos nomes, nas classificações que transformam os corpos racializados em "carne". Para Hortense J. Spillers (2021), a "carne" é o estado primário anterior ao corpo. Spillers, com "carne", remete aos corpos de pessoas escravizadas que, por serem "carne", são tornados objetos como uma matéria-prima comercial.[75]

> Eu faria, no entanto, uma distinção neste caso entre "corpo" e "carne" e imporia essa distinção como a central entre posições de sujeito cativo e libertado. Nesse sentido, antes do "corpo" existe a "carne", aquele grau zero de conceituação social que não escapa da dissimulação sob a escova do discurso ou dos reflexos da iconografia. Mesmo que as hegemonias europeias, em conjunto com o "intermediário" africano, roubassem corpos – alguns deles femininos – das comunidades da África Ocidental, consideramos essa irreparabilidade humana e social

[75] Além do texto de Hortense J. Spillers (2021), esta temática é abordada por Correa (2023) em torno de utilizações de máscaras africanas no cinema que acabam descontextualizando sua origem étnica, produzindo, desse modo, uma apropriação generalizante da máscara, que a coloca enquanto "algo" de uma cultura africana em geral, distanciando-a de seu real valor e de sua função dentro do contexto do grupo étnico ao qual pertence. A problemática da "coisificação" do corpo negro e da violência antinegra também é discutida por Aimé Césaire (2022b) no seu texto *Discurso sobre a negritude* (1987).

> como crimes graves contra a *carne*, uma vez que a pessoa de mulheres africanas e homens africanos registrou as feridas. Se pensarmos na "carne" como uma narrativa primária, então queremos dizer que ela está cauterizada, dividida, rasgada em pedaços, rebitada no buraco do navio, caída ou "fugida" para o mar. (Spillers, 2021, p. 34)

Contudo, para Spillers (2021), autora que fundamenta toda a discussão trazida por Denise Ferreira da Silva, Matheus Araujo dos Santos, Larissa Macêdo, entre outros autores e autoras que referencio em especial neste capítulo da tese, a "carne" do corpo racializado não estagnou nos períodos coloniais com o comércio de pessoas escravizadas sequestradas de África. A "carne" ainda se faz presente nas significações fixadas pelo "mundo ordenado" (Silva, 2019), com sua "episteme dirigente" (Spillers, 2021, p. 37) – atrelada aos corpos hegemônicos desimplicados – regida pelo pensamento do "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão".

> O corpo cativo, então, traz ao foco uma reunião de realidades sociais, bem como uma metáfora para o *valor*, tão completamente entrelaçadas em suas ênfases literais e figurativas que as distinções entre elas são praticamente inúteis. Mesmo que a carne/corpo cativa tenha sido "liberada", e ninguém precisa fingir que até as aspas não *importam*, a atividade simbólica dominante, a episteme dirigente, que emite a dinâmica de nomeação e avaliação, permanece baseada nas metáforas originárias do cativeiro e da mutilação, de modo que é como se nem o tempo, nem a história, nem a historiografia e seus tópicos mostrassem movimento enquanto o sujeito humano é "assassinado" de novo e de novo pelas paixões de um arcaísmo sem sangue e anônimo, mostrando-se em disfarces sem fim (Spillers, 2021, p. 37)

Eu, autor desta tese, homem branco e cisgênero, ao mesmo tempo que busco me implicar, sei que não estou imune a cometer a violência da nomeação, de fixar significações. Realizo esta pesquisa com o intuito de não repetir a violência de transformar corpos em "carne". Já cometi violências desse tipo com frases que buscavam validar um diretor ou diretora de países africanos ou asiáticos comparando-os a nomes do grande cânone europeu. Dizer, por exemplo, que Haile Gerima seria o Eric Rohmer da Etiópia. "A parte capturadora não só 'adquire' o direito de dispor do corpo cativo como bem entender, mas ganha, consequentemente, o direito de nomear e 'nomeá-lo'" (Spillers, 2021, p. 39). Nesse sentido, busco, com o operador conceitual dos "cinemas das implicações dos corpos", chaves de leitura que permitam trazer a presença de filmes que recusam ter seus significados atribuídos segundo a lógica do "mundo ordenado", amparado nos efeitos produtivos do pensamento do sujeito universal e sua razão.

Matheus Araujo dos Santos também parte de Denise Ferreira da Silva (2019) para propor as condições de emergência de um "cinema implicado" (Santos, 2020). Assim como a autora, Santos (2020) comenta que é necessário o fim do "mundo ordenado" para a emergência de um "mundo implicado" (Silva, 2019) e para a emergência de um "cinema implicado" (Santos, 2020). O tensionamento da temporalidade cronológica praticada pelos "cinemas das espirais do tempo", que permite a emergência de um "mundo implicado", é um potente dispositivo para dar cabo a esse "mundo ordenado", que separa sujeito e mundo na continuidade linear do tempo.

A temporalidade linear atua "como uma conjugação de separabilidade e determinabilidade, quer dizer, como sequencialidade" (Silva, 2019, p. 164) semelhante à narratividade de base aristotélica, característica da estética clássica no cinema, mesmo nos seus diversos e ressignificados modos de apresentação ao longo dos anos. Portanto, a continuidade da temporalidade linear possui um princípio ordenador. Para Santos (2020), o "Cinema implicado" aconteceria no "plenum" que estrutura o "mundo implicado": "refração infinita (*tudo* espelhando *todo o resto* o tempo todo), o "jogo da expressão" passa a *ser* o descritor da existência, pois o que existe torna-se, apenas e sempre, uma versão de possibilidades permanentemente expostas no horizonte do vir-a-ser" (Silva, 2019, p. 109).

O "cinema das implicações dos corpos", proposto por esta tese, está em diálogo com o "cinema implicado" proposto por Matheus Araujo dos Santos (2020), no sentido de presentificar um mundo que passa "a existir a partir de uma vinculação profunda entre os entes que o compõe" (Santos, 2020, p. 14).

Quando falo dos "cinemas das implicações dos corpos" recusarem as significações do sujeito universal e sua razão, refiro-me ao fato de que são as determinações desse sujeito universal baseadas nos três pilares ontoepistemológicos que são canceladas. Quando os "cinemas das implicações dos corpos" estão atrelados a articulações que produzem imagens e sons em função da recusa de fixar sentidos, de estabelecer significações, eles buscam a experiência estética de implicar o corpo do observador no mundo dos corpos implicados e presentificados pela obra. Logo, desestabilizam as ferramentas ontoepistemológicas da "determinabilidade", "sequencialidade" e "separabilidade" que

constroem os regimes de representação no cinema que operam pela narratividade voltada a concatenar planos enquanto cadeias narrativas. Concatenação essa que é um controle, uma "forma-patriarca" (Silva, 2021) que decide a significação de cada plano e exerce a violência do captor – comentada por Spillers (2021) – de nomear o corpo capturado pela câmera e a imagem produzida por ela. Portanto, os "cinemas das implicações dos corpos" também partem desta formulação de Matheus Araujo dos Santos:

> O mundo deixaria, então, de ser pensado como uma *totalidade ordenada*, passando a existir a partir de uma vinculação profunda entre os entes que o compõe. De um lado, a proposta é a de que nos livremos do Espaço-Tempo que nos atropela. Do outro, que desfaçamos as distinções entre *Subjectum* e *Mundus*, permitindo que a diferença exista sem separabilidade. O mundo como conhecemos chegaria ao fim, estaríamos tudo e todxs profundamente vinculados no *Plenum* (Santos, 2020, p. 14)

Com o objetivo de traçar a passagem do "mundo ordenado" para o "mundo implicado", iremos empregar o conceito operacional dos "cinemas das implicações dos corpos" para analisar algumas sequências do longa-metragem Lingui (Chade, 2021), de Mahamat Saleh-Haroun (Abéché, Chade, 1961),

6.3 Extremidades e "cinemas das implicações dos corpos": *Lingui* (2021)

Nesta subseção, daremos mais um passo para compreender como os "cinemas das implicações dos corpos" tensionam o "mundo ordenado". Durante as discussões em torno do filme *Lingui*[76], que se passa no Chade, país da África Subsaariana, empregaremos a imaginação analítica do jogo de leitura da "abordagem das extremidades" (Mello, 2017), assim como fizemos nas análises realizadas em outros capítulos desta tese, na tentativa de nos aproximar de cinemas do Sul Global mais alinhados à concepção de cinemas nas extremidades.

[76] *Lingui* (Chade, 2021) apresenta duas personagens que vivem nas periferias de N'Djamena, capital do país: Amina, uma muçulmana praticante que vive com sua filha de 15 anos, Maria. Amina, no entanto, é posicionada diante de um dilema quando toma conhecimento de que sua filha está grávida e deseja abortar. No Chade, o aborto é legalizado, porém condenado moralmente pela predominante comunidade muçulmana do país – o que resulta nas práticas clandestinas do aborto. Mahamat Saleh Haroun (1961) é um diretor de cinema nascido no Chade, na cidade de Abéché. Ele é bastante conhecido pelos seus outros longas-metragens, *Abouna – nosso pai* (Chade, 2002), *Daratt* (Chade, 2006), *Um homem que grita* (Chade, 2010) e *GriGris* (Chade, 2013).

Para analisar este filme, ativaremos, em primeiro lugar, o vetor da "desconstrução" (Mello, 2017), no intuito de compreender melhor como o diretor Mahamat Saleh-Haroun, ao contaminar as ferramentas da linguagem cinematográfica com aspectos das narrativas orais dos *griots* (Lima, 2020)[77], descentraliza a narrativa cinematográfica de um corpo individualizado em si mesmo para sua implicação com outros corpos. Desse modo, desordena o "mundo ordenado" (Silva, 2019) que pauta os princípios da estética clássica cinematográfica.

O filme inicia-se com a tela preta e uma música de fundo que parece vir de algum aparelho de som distante. A primeira imagem que aparece é o primeiro plano do rosto molhado de suor de Amina, que olha em direção a algo que ainda não sabemos o que é e fazendo uma movimentação para frente com seu corpo. Aqui já escutamos a sonoridade de objetos diversos, sons que remetem a atritos com metal e manipulação de objetos. Esses sons estão fora de campo e contaminam o campo da imagem. Num segundo plano, vemos as mãos de Amina vestidas com uma luva grossa de borracha (bastante suja de manchas pretas). As mãos de Amina estão rasgando a borracha de um pneu, expondo as camadas do objeto. Ao longo da sequência, vemos que Amina realiza a extração dos arames internos ao pneu. Através da montagem que permite uma duração maior de um plano a outro, continua repetindo os mesmos planos detalhes da extração de arame do pneu.

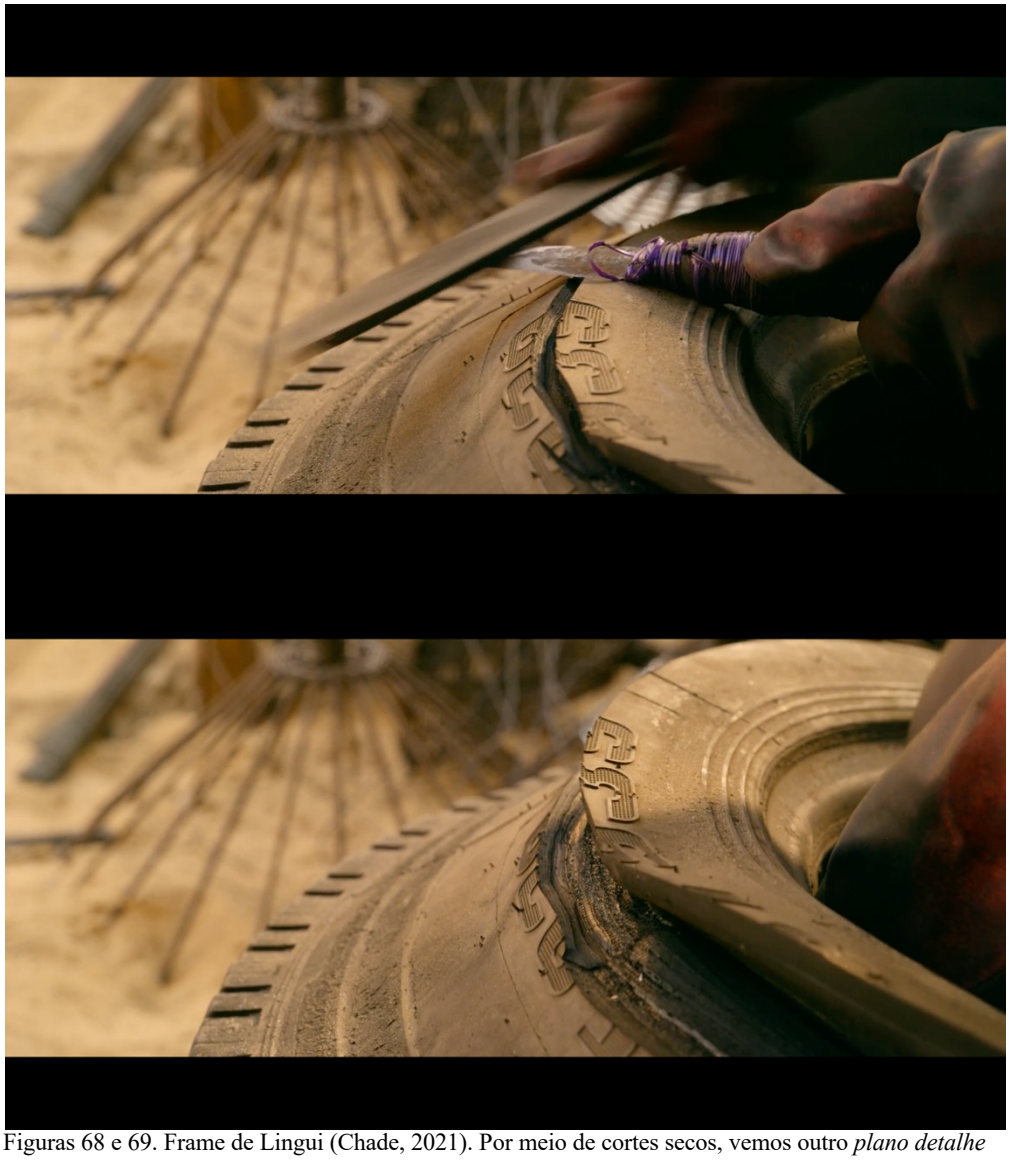
[77] Morgana Gama de Lima (2020) reflete, em sua tese, sobre os *griots* como os guardiões da memória e contadores de histórias por excelência nas culturas da África Ocidental, cuja função e estilo narrativo servem de inspiração para a construção da narrativa e o uso de alegorias no cinema de países africanos. Em linhas gerais, os griots são os antigos contadores de história (e também músicos, genealogistas, conselheiros e cronistas) de regiões da África Ocidental (como o antigo Império do Mali). Eles são os "grandes contadores de histórias e guardadores de memórias", que usam contos da tradição oral para perpetuar fatos históricos, memórias do seu povo e transmitir valores morais considerados relevantes para a sociedade. A arte do griot não está apenas no conteúdo da história, mas na performance, envolvendo música (como o som do *kora* e do *djembe*), digressões, repetições e uma interação ativa com a audiência, que é chamada para participar da narrativa. Morgana Gama de Lima (2020) usa o conceito de "griots modernos" para se referir aos cineastas africanos. A tese parte da hipótese de que a presença de alegorias nos filmes de realizadores africanos é uma forma de atualizar o legado das tradições orais no cinema, mimetizando os "gestos narrativos" empregados pelos *griots* (como a presentificação, a repetição, a digressão e a inversão). Ver o capítulo 3, "Entre imagens e memórias: cinemas africanos e cultura oral", em: (Lima, 2020, p. 100-139).



Figura 66. Frame de Lingui (Chade, 2021). A primeira imagem do filme é um *primeiro plano* de Amina, que mostra seu rosto molhado transpirando e também o movimento de seu corpo ao fazer força, movimentando-se para frente.



Figura 67. Frame de Lingui (Chade, 2021). Um *plano detalhe* mostra a mão de Amina rasgando a borracha de um pneu e fazendo força para levantá-la.



Figuras 68 e 69. Frame de Lingui (Chade, 2021). Por meio de cortes secos, vemos outro *plano detalhe* dela lixando a faca sobre o pneu



Figura 70. Frame de Lingui (Chade, 2021). Retornamos ao *primeiro plano* de Amina, que agora movimenta ainda mais o seu corpo para frente, o que quase faz a personagem sair do campo da imagem. A câmera faz pequenos movimentos para manter Amina no campo da imagem. O corpo de Amina faz a câmera se movimentar para captar a força de seu gesto de Amina ao se inclinar, bem como sua transpiração e suas pequenas expirações.



Figura 71. Frame de Lingui (Chade, 2021). A montagem retorna ao *plano detalhe* que mostra Amina retirando um arame de forma circular de dentro do pneu.





Figuras 72 e 73. Frame de Lingui (Chade, 2021). A montagem corta para o *plano geral* no qual vemos Amina sair de dentro do pneu, tirar o arame e colocá-lo ao lado de outros. Esse plano geral mostra o local de trabalho de Amina enquanto ela arrasta o pneu rasgado para longe. A ação de Amina é emoldurada por pneus que contornam os cantos da tela e os arames de formato circular pendurados na parede ao fundo.

No decorrer dos planos, devido às suas durações um pouco mais estendidas e à proximidade da câmera no rosto de Amina e nos objetos, começamos a perceber o rosto molhado de Amina, a faca já bastante gasta e riscada pelo atrito e a textura da borracha do pneu. A articulação da montagem estabelece uma relação de plano e contraplano que contextualiza o trabalho manual de extração de arames dos pneus executado por Amina. Essa relação de plano detalhe e primeiro plano finaliza através de um curto plano-sequência, no qual a câmera parte de um plano detalhe das mãos de Amina entrelaçando o arame numa estrutura de ferro que apresenta um formato de asterisco. Desse *plano detalhe* a câmera realiza um movimento vertical para cima (*tilt up*),[78] mostrando novamente os gestos do corpo de Amina relacionados ao trabalho manual, suas expirações e o rosto suado. No final da sequência, fica nítido que Amina produz um objeto com os arames de pneu, embora na nossa posição de observadores ocidentais ainda não saibamos que esses objetos são fogões. Também fica nítido pela primeira vez, a partir do enquadramento mais aberto, que estamos num quintal, numa oficina ou num quintal-oficina. Esse plano geral emoldura o corpo de Amina e mostra os pneus dispostos no chão, e os arames extraídos deles pendurados na parede.

> A maior violência, para mim, se dá quando num ambiente de calmaria algo explode, quando você não está esperando. Eu queria que fosse um pouco como o movimento da água, de um rio, algo que fosse vindo aos poucos. Como, por exemplo, uma água entrando na sua casa, no seu apartamento. Era muito importante pra mim não ser violento com o espectador, não violentá-lo. Me interessa muito mais trabalhar dessa maneira; me parece mais efetivo do que trabalhar com a violência como espetáculo, o que eu não queria fazer. Enfim, foi realmente uma posição minha em relação a mostrar isso desde o começo do projeto e durante também. (Haroun, 2010)

É interessante observar a maneira como Mahamat Saleh-Haroun conduz nosso corpo de observadores pela narrativa nessa primeira sequência. Ele não se preocupa em nos contextualizar rapidamente em que local estamos. A sequência faz um movimento de dentro para fora, da proximidade com o corpo de Amina e seu trabalho manual para o possível quintal-oficina no qual ela se encontra. Contudo, não é um movimento de dentro para fora psicologizante (como se a subjetividade de Amina mediasse a câmera e, consequentemente, fosse a mão do narrador que articula a montagem filme). É um

[78] *Tilt* é o nome dado aos movimentos de câmera nos quais ela se encontra fixada sobre um tripé: *tilt up* quando sobem e *tilt down* quando descem num sentido vertical.

movimento apresentado principalmente pelo som fora de quadro que traz o mundo no qual (nós) e Amina estamos inseridos. Amina pode ser entendida como um corpo implicado com os corpos que estão ao seu redor. Aqui, a implicação dos corpos já começa a se presentificar.

> Sim, porque afinal um plano é como uma janela, você vê uma parte, mas ele está sempre escondendo coisas. Eu não quero passar a impressão para as pessoas de que o que elas estão vendo é toda a realidade. Você pode ter um acidente, você ouve um barulho muito alto, mas você não vê o acidente. Eu acho que é muito importante a parte "de fora" do enquadramento, pra que [o observador] saiba que está vendo somente uma parte da história […]. Eu gosto que as cenas tenham uma parte de dentro e uma parte de fora (Haroun, 2010)[79]

A primeira parte da sequência evidencia que os planos do filme e seus respectivos enquadramentos estão em função da presença de Amina e da presença de tudo que coexiste com ela, coexistência essa que vem pelas sonoridades fora de campo. Em outras palavras, são planos que buscam os "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010) manifestados.[80]

A segunda parte da sequência é composta por uma série de *planos gerais* de enquadramento bastante aberto, que acompanham as caminhadas de Amina por várias

[79] Isso diz muito sobre como as imagens e sonoridades no cinema de Mahamat Saleh-Haroun são pensadas. O diretor não está interessado nos choques perceptivos da imagem ou nos choques ligados a uma sucessão de eventos dramáticos que provocam viradas na trama. Haroun alia-se a uma narrativa guiada pelas presenças microscópicas envoltas no cotidiano, o que nos conduz, ao mesmo tempo, a uma fruição dispersiva do filme, na qual vários detalhes chamam a nossa atenção, podendo até nos distrair do que seria mais importante à cena, tal qual percebemos no "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022) e nos *inserts* que suspendem a narrativa (Baltar, 2023). Essa estratégia nos conduz a implicar nosso corpo conjuntamente ao corpo de Amina, num sentido mais sensório onde não interessa tanto para a experiência estética do filme a identificação com a personagem e sua psicologia, em direção a uma catarse. Vale lembrarmos da concepção do "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022), segundo a qual não se está falando de um realismo mimético e naturalista, mas daquele tensionado e voltado à valorização dos sentidos. O comentário de Haroun de que deseja o dentro e o fora simultaneamente na cena nos faz pensar sobre a dissolução entre dentro e fora, sujeito e objeto, tão presente nas estéticas predominantemente sensórias do cinema contemporâneo das primeiras décadas do século XXI.

[80] Sejam aqueles presentes nos detalhes da composição do quadro – detalhes de texturas (a borracha suja e dura do pneu, suas camadas grossas das quais se extrai o arame, os rastros de suor no rosto de Amina, as luvas de borracha manchadas pelo material do arame e do pneu), cores e objetos (os pneus que emolduram o corpo de Amina) –, sejam aqueles "efeitos de presença" manifestados pela câmera ou pela montagem (o "corpo do filme") – os pequenos movimentos que acompanham o corpo de Amina ao fazer força para rasgar o pneu e retirar o arame ou o próprio corte seco da montagem que nos conduz de um gesto a outro da atividade de extração do arame do pneu. O "corpo do filme" a que nos referimos aqui retoma a concepção de corpo no cinema não restrita apenas ao corpo do personagem ou do ator no campo da imagem, conforme Baltar (2023) e Vieira Júnior. (2022), que retomaremos de modo mais sucinto no presente capítulo. Do mesmo modo, aqui também retomaremos de maneira mais breve as concepções de presença trazidas por Shaviro (1993) e Gumbrecht (2010).

ruas e avenidas de N'Djamena. Somente no início desta sequência vemos Amina saindo de um portão, agora vestida com seu *hijab*. Conforme a câmera faz um movimento panorâmico para a esquerda, vemos ela caminhar por uma rua, carregando os objetos de arame (os fogões). Somente agora nos damos conta de que podemos estar num bairro residencial. Tanto nesse plano quanto nos outros que compõem a sequência a duração também é mais estendida, e podemos observar a caminhada de Amina por diferentes espaços, com seus respectivos contrastes sonoros: o barulho das motos na avenida e o dos comerciantes no acostamento *versus* os sons presentes em uma parte de um bairro mais próximo a um rio, momento em que só escutamos alguns sons da água, de cachorros e barulhos domésticos. Inclusive, nesse instante, uma outra mulher aparece bem na extremidade do enquadramento, e chama por Amina. É uma amiga de Amina, Bitou, que a acompanhará pelo resto da sequência. Amina e Bitou misturam-se na paisagem, ao mesmo tempo que não são dissolvidas pela multidão.

Isso é uma maneira do filme presentificar a implicação das personagens com seu mundo, seu entorno, sua comunidade na periferia de N'Djamena e, simultaneamente, trazer o modo que seus corpos não são reconhecidos pelo caráter patriarcal dessa mesma comunidade. Ao longo do filme, Amina leva muitas repressões de seu Imã, apontando-a como uma mulher muçulmana que não está respeitando ou seguindo corretamente as práticas religiosas. Além disso, reparemos que, na maior parte da sequência, Amina e Bintou só nos são mostradas de costas, quase não enxergamos seus rostos e outros gestos de seus corpos. O dono da loja de motocicletas resiste em comprar os fogões de Amina, insinuando que os acha caros (numa sutil, porém violenta, desvalorização do trabalho dela). Somente nos últimos planos da sequência, quando Bintou e Amina param para descansar, finalmente vemos seus rostos, seus gestos, suas expressões, provocando uma "reversibilidade" (Martins, 2021a, 2021b) de significações sobre seus corpos em relação aos planos anteriores, que quase ocultavam-nas.



Figuras 74 e 75. Frame de Lingui (Chade, 2021). Um portão de ferro se abre. Dele sai Amina, vestida com seu *hijab*, equilibrando três fogões sobre a cabeça e carregando outros pendurados numa espécie de cabide que segura na mão. Ela caminha pelas ruas terrosas de um bairro, entre os outros corpos que o habitam (passantes, árvores, animais). Novamente, há um pequeno movimento de câmera que se ajeita para acompanhar Amina.





Figura 76. Frame de Lingui (Chade, 2021). Amina caminha pela vizinhança, onde o movimento de um córrego e a vegetação de sua várzea tomam conta da imagem. O tamanho do corpo de Amina se torna menor em relação ao córrego e as casas do bairro.



Figura 77. Frame de Lingui (Chade, 2021). Um corte redimensiona novamente o plano geral, enquadrando Amina de frente. Agora Amina parece caminhar entre duas margens, formada pelas paredes das construções de um lado e, do outro, pela várzea do próprio rio. Dois cachorros caminham e farejam a rua e a vegetação. No *background*, entra no campo da imagem uma outra mulher carregando fogões, que grita o nome de Amina até que esta olhe para ela.



Figura 78. Frame de Lingui (Chade, 2021). As duas mulheres atravessam uma avenida lentamente, em meio a motos, carros e outros pedestres, até chegar à beira do acostamento que hospeda um mercado/feira de rua formado por várias pequenas tendas no chão.



Figura 79. Frame de Lingui (Chade, 2021). Numa loja de motocicletas, repleto de motocicletas estacionadas que preenchem o canto direito até a extremidade esquerda do quadro, vemos Amina e um homem sentado próximo a uma mesa (provavelmente o dono da loja ou um vendedor). Amina negocia os fogões com o homem.

Mais do que a produção de presença por elementos da composição do quadro, temos a movimentação de Amina, sua ação de percorrer uma paisagem, que parece sempre se estender com o movimento panorâmico da câmera. Esse próprio movimento é um detalhe a ser percebido simultaneamente às sonoridades contrastantes no corte de um plano a outro. São planos de duração mais longa que levam o observador a fruir a movimentação de Amina entrando e saindo do campo da imagem antes da execução do corte. Eles são propositalmente um excesso dentro de uma lógica da narratividade clássica do cinema, pois o caminho de Amina não necessariamente fornece informações essenciais a um percurso dramático do filme. desse for analisada segundo uma lógica narrativa industrial, principalmente a estadunidense, essa sequência é repleta de redundâncias, pois já compreendemos, por meio de outros elementos, que a personagem fez um percurso longo. Somente após essa sequência, quando vemos Amina retornar ao portão do qual saiu, que nos daremos conta de que o quintal-oficina do início do filme é também sua casa.

Esses planos alongados – que muitas vezes se estendem num movimento panorâmico que acompanha a caminhada de Amina e expandem a paisagem – vão trazendo os mundos que compõem a cidade N'Djamena conjuntamente ao mundo de Amina: os bairros, as avenidas, os comerciantes, os veículos. Amina é abraçada pela arquitetura do bairro, pelas ruas de terra, pelas vegetações, pelas diversas barraquinhas de mercadores no acostamento da avenida que se acumulam no canto direito do quadro, assim como pelas motos enfileiradas na (provável) oficina do homem com o qual Amina negocia. Todos esses elementos constroem, conjuntamente, o contraste sonoro entre um espaço e outro.

"Enquanto a narrativa clássica ocidental tende a valorizar enredos em que a realização pessoal da personagem ganha destaque na narrativa, nas culturas (narrativas) africanas, consideram a pessoa como parte de uma comunidade" (Lima, 2020, p. 114). A montagem dessa é guiada pela exploração dos efeitos de presença manifestados, que vão trazendo elementos das narrativas orais da tradição africana, implicando o corpo de Amina com os outros corpos de N'Djamena: "logo, estar em harmonia e equilíbrio com a comunidade, é um aspecto que precede a conquista individual revelando uma relação de interdependência entre os sujeitos" (Lima, 2020, p. 114).

Na maneira de Mahamat Saleh-Haroun nos conduzir por meio dos planos e suas composições, nos quais há uma encenação (*mise en scène*) mais concentrada na mobilização de afetos do que numa urgência do que é importante enquanto informação dramática, a "desconstrução" (Mello, 2017)[81] é ativada. Afinal, as regras da narratividade clássica dão espaço a outro modo de narrativa relacionado às tradições orais de matriz africana. "Além da dimensão espacial, outra estratégia que se contrapõe a uma abordagem mais individualista na narrativa é a escolha por enquadrar a personagem como parte de um grupo, contextualizando e situando a sua trajetória na comunidade" (Lima, 2020, p. 114). O modo descentralizado de Haroun conduzir as ações em cada plano está ligado a esse aspecto coletivo da implicação dos corpos.

Mahamat Saleh-Haroun não apresenta as dimensões políticas e culturais do Chade através de diálogos, mas as torna sensíveis na confluência entre corpo na imagem, corpo do filme e corpo do observador. Há a exaustão de Amina em razão do longo percurso que faz a pé; há a condição marginalizada da mulher muçulmana numa sociedade conservadora e patriarcal, sendo ela uma mãe solteira; há os contrastes de classes no Chade. Porém, tudo isso coexiste com as diversas presenças que chamam a nossa atenção nos espaços percorridos por Amina, pois seu corpo está implicado nesse espaço e o ocupa, implicando, simultaneamente, o corpo do filme e o do observador com o mundo. Esse é um importante procedimento de deslocamento de uma concepção de cinema industrial, estadunidense-europeia, para um cinema da cultura, um cinema das "extremidades" (Mello, 2017).

Também podemos ativar, agora, o vetor da "contaminação" (Mello, 2017), em razão de como o corpo do filme e o do observador são contaminados pelas manifestações de "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010) ligados com o mundo – desde os menores sons até a amiga de Amina que surge no canto do enquadramento e a chama pelo nome, passando pelas barraquinhas de comerciantes no acostamento da avenida. São elementos que, conforme Morgana Gama de Lima comenta, performam um enquadramento do personagem dentro de um grupo, performam a implicação dos corpos. Nesse sentido, o plano cinematográfico assume seu transbordamento por presenças que vêm de fora ou

[81] "Os procedimentos desconstrutivos giram em torno da desmontagem de um significado para se obter outro. Evocam, em um primeiro momento, a negação de um estado e, em um segundo momento, a reversão, ressignificação e expansão de seus limites criativos" (Mello, 2017, p. 14).

que se mobilizam no campo da imagem. São elementos dispersivos que contribuem para a implicação dos corpos com o mundo.

"Lingui" é um termo chadiano que representa uma tradição de altruísmo; uma resiliência coletiva diante de provações catastróficas" (Erlich, 2021). Em português, é traduzido como obrigações sagradas. Estamos falando de um filme no qual Amina e sua filha, Maria, tentam ser e estar com seus corpos "outra-mente" (Silva, 2019), livres de significações patriarcais, ao mesmo tempo que lidam com as subjugações moralistas de uma sociedade predominantemente muçulmana. Podemos afirmar isso também na relação de Amina e Bintou, cuja maneira de vender os fogões provoca uma ambiguidade: nunca sabemos se as duas possuem uma competitividade amigável ou se elas são sócias, executando uma estratégia para garantir a venda. É uma ambiguidade provocada quando reparamos que Bintou sempre espera o final da negociação de Amina, para tentar vender seu fogão uma competitividade amigável. Principalmente no final da primeira sequência, o ser e estar "outra-mente" (Silva, 2019) dos corpos de Amina e Bintou são presentificados, quando as duas mulheres param para descansar, deixam os fogões ao lado, escutam música e uma delas, Bintou, dança e, finalmente, os planos gerais nos permitem visualizar seus rostos e outros gestos de seus corpos (mesmo que ainda distantes).

Figura 80. Acesso para a sequência analisada acima.

Isso fica ainda mais explícito numa outra parte da sequência, quando Maria chega sem dar sinal, e Amina vai verificar o que há de errado com a garota. Amina, então, persegue Maria até seu colégio, num percurso que repete várias entradas e saídas de quadro do corpo de Amina ao atravessar ruas e avenidas. No colégio, Amina descobre pela diretoria que há uma suspeita de que Maria esteja grávida, o que pode resultar na expulsão de sua filha. Isso desemboca numa outra sequência, na qual Amina confronta sua filha, desembocando na fuga de Maria.

Olharemos, agora, a sequência do filme de Mahamat Saleh-Haroun que tem início no momento em que Amina confronta sua filha, Maria, por saber que esta está grávida. Maria, num rompante, corre e foge de casa. A partir da fuga de Maria, o filme se divide em uma montagem paralela.



Figura 81. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Um *plano geral* mostra Maria correndo pelo quintal e abrindo o portão.



Figura 82. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Vemos um *plano geral* em *travelling* que acompanha Maria correndo pelas ruas terrosas do bairro. Posicionada de perfil para a câmera, vemos a maneira veloz como Maria alterna seus braços e pernas conjuntamente com a paisagem que se borra, devido ao seu movimento.



Figura 83. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Voltamos a Amina, num *primeiro plano*, limpando suas lágrimas no tecido de seu *hijab*.



Figura 84. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). No *plano geral* seguinte, Amina atravessa a avenida em direção ao acostamento e observa os portões da escola.



Figura 85. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Este *plano geral* quebra o eixo do anterior, pois capta a movimentação de Amina vindo no sentido da esquerda para a direita do quadro. Amina corre pela calçada próxima à escola com o celular em mãos, também acompanhada por um *travelling*. Vez ou outra ela olha para trás.



Figura 86. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Amina surge da multidão e atravessa outra avenida, parando no limiar entre uma pista e outra.



Figura 87 e 88. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Amina novamente atravessa uma outra avenida, tirando o celular do ouvido e o guardando, agora num *plano médio* em *travelling*. Amina caminha na extremidade direita do quadro, próxima à câmera, quase saindo dele. Seu corpo balança junto aos seus passos apressados. Enquanto Amina desacelera e caminha no centro da avenida, na divisória entre as duas pistas o *travelling* se afasta dela, transformando a imagem num *plano geral*. Amina olha algumas vezes para as pessoas na outra margem da avenida.



Figura 89. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Um *plano inteiro (ou americano)*, com a câmera trêmula na mão, acompanha Amina (de costas para a câmera) até ela parar aos tropeços.



Figura 90. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). *Close-up* do rosto de Amina, que respira ofegante. Ela movimenta a cabeça da esquerda para direita e da direita para a esquerda, observando o fora de campo. Seu rosto se ergue bem próximo à câmera.



Figura 91. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Por um *plano geral*, em *contraplongée*, vemos um viaduto alto e, nele, Maria, que parece caminhar no topo de um abismo. Os tons amarelados do filme são bastante alterados nesse momento, ganhando coloração mais puxada para o laranja, indicando o entardecer.



Figura 92. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Outro *plano geral* mostra Maria, de braços cruzados, na extremidade direita do quadro, próxima a um córrego amarelo, que preenche quase todo o campo da imagem. Maria, na contraluz, tem apenas o contorno de seu corpo iluminado. Vemos seu vestido alargado, com a alça caída e seu cabelo bagunçado, que ela arruma com a mão.



Figura 93. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). É um *plano-sequência* que mostra uma festa noturna numa piscina com água azul-escura e rosada pelas luzes da festa repleta de jovens da idade de Maria, vestindo roupas de banho. Ele inicia num *plano geral* que os mostra dançando próximos a uma mesa. Num *tilt down*, a câmera mostra outros jovens nadando na piscina.



Figura 94. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). Outro *plano-sequência* que, por meio de um plano geral, mostra uma jovem conversando com outro jovem na piscina. Ela se afasta do moço e nada até o centro da roda de outro grupinho, levando a câmera consigo numa panorâmica. O grupo de jovens conversa com ela.



Figura 95. Frame de *Lingui* (Chade, 2021). *Primeiro plano* do rosto de Maria que reflete as luzes azuis e rosadas da festa. Ela observa todos da festa enquanto caminha.



Figura 96. Frame de *Lingui (*Chade, 2021). Plano-sequência que se inicia num *plano geral*, mostrando duas garotas conversando. Uma delas olha em direção à câmera e aponta para o fora de campo. A outra olha e fica muito feliz. Ela corre balançando os ombros e os braços, conduzindo o movimento panorâmico a acompanhá-la, e contorna a piscina até chegar próxima a Maria. Nesse momento, o plano vira um *primeiro plano* da jovem, escondendo o rosto de Maria. O cabelo da jovem está molhado, cheio de gotas de água. Ela conversa sorridente com Maria, perguntando se ela está bem e se deseja beber algo. Maria responde e a garota sai de quadro para buscar água. A câmera novamente faz um movimento, agora trazendo o rosto de Maria para o *primeiro plano* e tirando a piscina de quadro. A jovem retorna para dentro do quadro e traz água para Maria. Ela pergunta se Maria está grávida. Maria se enfurece, diz que não, larga o copo de água e segue até sumir no *background* do primeiro plano. A jovem fica de costas para o quadro, mostrando suas costas molhadas.



Figura 97. Frame de Lingui (Chade, 2021). *Plano médio em contraplongée*, que mostra Amina orando, de *hijab*, com as mãos sobre a chama de uma vela. A imagem ganha mais presença de zonas de sombra. Vemos apenas alguns traços do rosto de Amina.



Figura 98. Frame de Lingui (Chade, 2021). Também numa imagem repleta de regiões ensombrecidas, um *plano-sequência*, com câmera na mão, acompanha Amina sair de seu portão e bater no portão do vizinho, Brahim. A câmera permanece num *plano médio*, que apenas mostra o rosto de Amina. Ela diz não encontrar Maria e pergunta se ele pode ajudar a encontrá-la, mas ele não responde. Amina, então, se afasta e caminha até seu portão.



Figura 99. Frame de Lingui (Chade, 2021). Um *plano geral* iluminado apenas pelos focos das lanternas de automóveis mostra o *hijab* colorido de Amina caminhando no centro da avenida, no acostamento entre pistas.



Figura 100. Frame de Lingui (Chade, 2021). Amina, num *plano geral* e ainda iluminada apenas pelas lanternas dos automóveis, atravessa o mesmo viaduto que Maria atravessou, mas indo na direção contrária.

Nessa sequência do filme *Lingui*, a montagem apresenta ações de Amina e Maria. As imagens, ao mesmo tempo que separam mãe e filha em espaço-tempos de planos diferentes, colocam as duas mulheres lado a lado, próximas uma da outra. A relação entre planos é a relação estabelecida entre Amina e Maria, a ação e reação dos seus afetos presentificados em cada plano. A montagem paralela, nessa sequência, menos que criar altas expectativas sobre o destino das duas e pontuar a consumação desse clímax, materializa os laços de duas mulheres muçulmanas resistindo a uma sociedade patriarcal e moralista; não está em função da conjunção, mas da digressão. Digressão essa que lança Amina e Maria em várias camadas da sociedade de N'Djamena. Saímos do bairro de Amina para uma avenida noturna barulhenta e movimentada, pela qual Maria caminha, e depois para uma festa na piscina, na qual vários adolescentes vestem roupas de banho e se movimentam nadando de um canto a outro, em contraste com Maria, que usa um longo vestido.[82]

[82] Observamos, com isso, uma montagem alternada que tensiona o fluxo da narratividade que "se dá no plano da visualidade e encenação, mas também no plano da duração deste *insert*, que também altera a experiência temporal proposta pelo fio narrativo" (Baltar, 2023, p. 13-14), na medida em que os planos destrinchados na nossa análise são explorados nas suas potências enquanto presenças, ou seja, enquanto planos autônomos. Ou, como Baltar (2023) argumenta, enquanto "*inserts*" – em razão de levar o observador a fruí-lo pelos seus detalhes visuais e sonoros que os separam de um fluxo narrativo. Detalhes alavancados desde os menores: personagens ou outros corpos secundários que descentralizam nossa atenção do personagem principal, objetos e cores da cenografia ou da iluminação, a própria dinâmica da encenação de movimentar o que entra e o que sai do campo da imagem, o que vemos e não vemos.

> Em termos estruturais, há determinadas características apresentadas nas narrativas fílmicas que são comuns aos contos orais, entre elas, o uso de digressões ou pausas na história principal, resultando em narrativas não-lineares, fragmentadas, cujos significados são construídos em camadas. Tal característica, em virtude do período em que tais filmes africanos emergiram, não raro, foram relacionadas às vanguardas cinematográficas euro-americanas (Thackway, 2003, p. 78), mas o que se percebe é que era uma atualização de um aspecto familiar às culturas africanas. (Lima, 2020, p. 116)

Esta reflexão de Morgana Gama de Lima (2020), que parte dos estudos das oralidades dos *Griots* nas culturas e sociedades africanas e sua influência nos cinemas dos países africanos, traz o importante argumento de que a não-linearidade e fragmentação das narrativas nos cinemas de países africanos parte dos contos orais dessas culturas, mais do que influências "euro-americanas" (estadunidenses-europeias). As culturas dos países africanos, por sua vez, tinham os *Griots* como os transmissores dos saberes presentes nesses contos. Por mais que possamos enxergar, em certos cinemas ocidentais, operações narrativas não-lineares semelhantes, os cinemas de realizadores de países africanos, nos quais *Lingui* se insere, demonstram suas fundações na oralidade dos *Griots*. Em *Lingui*, podemos observar esta atualização de aspectos ligados às culturas africanas, pensada por Lima (2020), no modo distintamente dispersivo de Mahamat Saleh-Haroun implicar o corpo dos observadores com a narrativa, instaurando "a condição incerta sob a qual *tudo* que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais-virtuais do universo" (Silva, 2019, p. 46).

Dito isto, a montagem paralela de *Lingui* está mais relacionada a um pensamento da "energia do intervalo" (Faucon, 2014), visando o movimento do "intervalo" entre um plano e outro, explorando as temporalidades diferentes que envolvem os corpos de Amina e Maria em seus atos de fuga e de busca. Como também potencializando o caráter dispersivo da narrativa, que corporifica as digressões e divagações dos contos orais africanos. Com isso, a montagem desenha menos um paralelismo que explica as intenções das ações das duas mulheres em direção a um ponto de chegada. E desenha mais a implicação dos corpos das duas mulheres (Amina e Maria) com os nossos, explorando as diferentes presenças de seus corpos, que pedem ao plano, consequentemente, temporalidades com diferentes modulações. Tal discussão acerca da implicação dos corpos ainda será desdobrada ao longo do capítulo 7.

Portanto, vamos ficar, por ora, com a seguinte reflexão: 1) Toda a sequência de *Lingui* descrita até aqui, que se estende por aproximadamente 40 minutos do filme, segue uma lógica da estética clássica do cinema, na qual o emprego da relação de plano e contraplano pela montagem (presentes tanto na primeira parte da sequência quanto nas outras) constrói uma continuidade narrativa linear da ação. 2) Os 40 minutos iniciais de *Lingui* possuem, também, uma função narrativa dentro do filme, pois, aos poucos, nos apresentam Amina como uma comerciante trabalhadora e mulher muçulmana, numa sociedade patriarcal, que sustenta sua filha de 15 anos. 3) Ademais, apresentam um ponto de virada instaurado pela gravidez escondida por Maria e o desejo dela de abortar. 4) Apesar de tudo, o filme de Mahamat Saleh-Haroun executa, lentamente, um tensionamento dos procedimentos da estética clássica do cinema por meio de uma montagem pensada na "energia do intervalo" (Faucon, 2014), explorando os regimes de presença típicos dos aspectos narrativos ligados com as tradições orais de matriz africana pensadas por Morgana Gama de Lima (2020). [83]

[83]Muitos dos aspectos aqui comentados também dialogam com as contextualizações da estética contemporânea no cinema do século XXI trazidas no capítulo 2, nas quais utilizamos as concepções de "narrativas sensoriais" (Gonçalvez, 2014) e "realismo sensório" (Vieira Júnior, 2022) para melhor comentar essa predominância sensorial no cinema contemporâneo, que cinde relações com as estéticas clássica, moderna e pós-moderna no cinema. Inclusive, podemos relacionar, com os regimes de presença explorados por *Lingui*, as discussões em torno dos elementos sensoriais que suspendem a narratividade de um filme, a exemplo do que de Denilson Lopes Silva (2014) discorre sobre os "afetos pictóricos" presentes nas composições imagéticas ou do que Cynthia Gomes Calhado (2018) discorre sobre o emprego do "figural" na linguagem cinematográfica (Cf. Neme, 2021). Porém, nesta pesquisa de doutorado, quero direcionar essas discussões para uma nova camada que apresentarei ao longo do presente capítulo, mesmo que ainda reutilize alguns autores já presentes na minha bibliografia de mestrado.

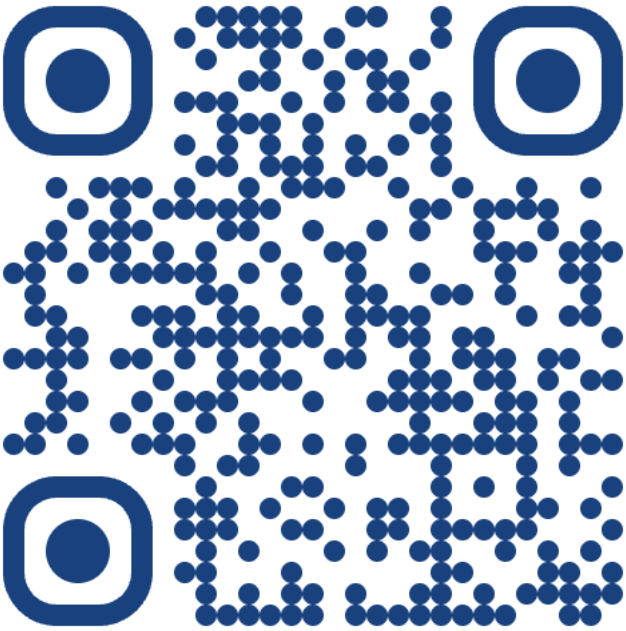


Figura 101. Acesso para a sequência analisada acima.

> Mas o que precisa ser desordenado? E o que pode surgir após a explosão definitiva do *continuum* da História? Como podemos criar um mundo de reconhecimentos recíprocos? Ou, ainda, o Mundo Implicado como proposto por Denise Ferreira da Silva – no qual não basta que o reconhecimento seja recíproco, mas que se estabeleçam outras formas de conhecer e reconhecer no qual a própria ideia de humanidade é posta em xeque? E como as imagens cinematográficas podem realizar essa travessia? (Santos, 2020, p. 13)

Aonde queremos chegar com essas observações? Por meio de quais elementos o longa-metragem de Mahamat Saleh-Haroun desordena o "mundo ordenado" e estabelece "outras formas de conhecer e reconhecer no qual a própria ideia de humanidade é posta em xeque" (Santos, 2020, p. 13)? *Lingui* apresenta uma narrativa induzida por regimes de presença na articulação das imagens e sons, por meio da montagem, que não nos leva a ter um julgamento único sobre ela, como, por exemplo, a de uma mãe sofredora em busca de salvar sua filha. Vemos Amina enquanto uma mulher negra muçulmana que está emaranhada em diversas condições que atravessam seu corpo (amiga, comerciante, mãe, trabalhadora, mulher muçulmana), tanto nas suas alegrias quanto nas suas tristezas. Mas essas condições não se fixam em uma significação que determina o corpo de Amina num sempre-já dos estereótipos da mulher preta ou na chave da "diferença cultural" (Silva, 2022a), que estaria em função de tornar o corpo de Amina exótico para o público ocidental através do que é estranho aos olhos dos observadores brancos. Podemos dizer

que o filme apresenta a personagem de Amina a partir de condições variadas, não induzindo a um julgamento único ou a maneira específica de o observador encarar a personagem.

O longa-metragem *Lingui*, por nos implicar nas situações vividas por Amina e Maria e por nos colocar em contato com as presenças de seus corpos e dos corpos de N'Djamena, no Chade, traz a "poética negra feminista" (Silva, 2019) na "capacidade criativa que a Negridade indexa, sua capacidade de expor e dissolver a separabilidade" (Silva, 2019, p. 96). Consequentemente, reivindica o "valor" expropriado dos corpos racializados por recusar uma significação branca cisheteropatriarcal dos corpos de Amina e Maria, mesmo nos momentos do filme em que seus corpos expõem a violência a partir do estupro que resultou na gravidez de Maria ou na punição, com as próprias mãos, realizada por Amina contra Brahim (o estuprador). Nesses momentos, a "poética negra feminista" (Silva, 2019) atua movendo a "indecidibilidade" do corpo da mulher preta a seu favor, no sentido de cancelar a significação patriarcal, o ato de decisão da "forma-patriarca" (Silva, 2021) que a coloca como um nada, um objeto. *Lingui*, ao trabalhar aspectos dos "cinemas das implicações dos corpos", recupera a distinção entre "carne" e "corpo" nos momentos de sofrimento de Amina e Maria, de modo a recordar "como a ameaça de violência está no cerne do programa político moderno" (Silva; Nazareno, 2022, p. 138) e frustrar um novo reordenamento do "mundo ordenado" pelo "sujeito universal pós-iluminista" e sua "razão".

Assim, o filme potencializa a recusa das tentativas de significações a partir de uma perspectiva branca cisheteropatriarcal, principalmente daquela da mulher preta condenada ao sofrimento. Nos procedimentos de todas as sequências destrinchadas, é possível apontar como os "cinemas das implicações dos corpos" tensionam regimes de representação no cinema ao explorarem um modo de articular planos e enquadramentos, através da montagem, que se encontram em função dos regimes de presença das imagens e sons. Desse modo, traz as relações implicadas dos corpos no filme, do "corpo fílmico" (Baltar, 2023) e do corpo do observador, que são mais próximos de um eixo que encarna "o real do mundo, suas alteridades, seu cotidiano e intimidade" (Baltar, 2023, p. 15).

Os "cinemas das implicações dos corpos", nesse sentido, posicionam as ferramentas da estética clássica do cinema nas suas "extremidades" (Mello, 2017). Afinal,

ele parte tanto da "desconstrução", no campo das estruturas narrativas clássicas do cinema, quanto da "contaminação" (Mello, 2017), no que tange às maneiras de implicar os corpos do filme e do observador. Desse modo, os regimes de representação tensionados pelos regimes de presença no cinema desestabilizam o controle da narratividade clássica sobre a significação dos corpos e a experiência provocada no observador. Há uma ressignificação produzida pelo deslocamento da narrativa clássica para uma narrativa sensória ligada a elementos das tradições orais de matriz africana, abrindo-se, consequentemente, as dimensões relacionais da imagem no cinema, nas quais se inserem nosso conceito operacional dos "cinemas das implicações dos corpos". A transformação de um cinema industrial em um cinema da cultura.

O que investigamos nesta subseção, todavia, é apenas um primeiro passo nos modos como os "cinemas das implicações dos corpos" presentificam um "mundo implicado" pela experiência estética cinematográfica provocada no corpo do observador. Resumidamente, o que demonstramos com a análise da sequência inicial de *Lingui* é como o filme se utiliza de uma narrativa de apresentação, aparentemente atrelada às ferramentas da narratividade clássica no cinema, para tensionar tais ferramentas com planos que permitem se prolongar na exploração dos regimes de presença. Seguindo com o objetivo de aprofundar os modos pelos quais os "cinemas das implicações dos corpos" presentificam um "mundo implicado" no cinema, no próximo capítulo desdobraremos mais algumas sequências do longa-metragem *Lingui* antes de nos deter na análise do filme *Geada de Netuno* (Ruanda, 2021).

CAPÍTULO 7
MUNDO IMPLICADO E SEUS CORPOS:
ESTUDOS EM *GEADA DE NETUNO* (RUANDA, 2021)

O emaranhado da implicação, onde os seres existentes apresentam-se como "expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do *tudo* implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças" (Silva, 2019, p. 43), é uma condição que foi velada pelas construções do "sujeito universal" que privilegiou a "episteme dirigente" do corpo branco, cis-heterossexual e patriarcal. Esse corpo hegemônico precisa se implicar, deslocar-se da posição de referência e ser engolfado no emaranhado dos corpos que racializou e nomeou de "outros". Os "cinemas das implicações dos corpos" exploram experiências estéticas que buscam implicar o corpo do observador, conforme observamos na sequência que compõe os minutos iniciais do filme *Lingui* (Chade, 2021).

O que os estudos de Denise Ferreira da Silva – assim como de outros autores e autoras que referencio nesta pesquisa – levam-nos a perceber é que o "mundo implicado", apesar de ser algo a ser buscado na desconstrução de valores hegemônicos, não é um mundo que precisa ser inventado ou construído, mas que já existe e é habitado por nós.

Quando olhamos para os corpos na experiência real de mundo, por meio das suas ações cotidianas, é possível visualizar a implicação, no sentido de que todos os corpos estão em relação. Ao olharmos as relações sociais fora dos enunciados brancos, europeus e patriarcais que dominam o pensamento do "sujeito universal", expõem-se as fragilidades da linha que separa o corpo hegemônico e seus outros ameaçadores. Vemos "a condição incerta sob a qual *tudo* que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes atuais-virtuais do universo" (Silva, 2019, p. 46).

Os "cinemas das implicações dos corpos", de modo semelhante aos "cinemas das espirais do tempo", produzem seus tensionamentos por permitir a predominância de experiências estéticas voltadas a provocar sensações e afetos. A implicação dos corpos, conjuntamente à implicação do corpo do observador, está relacionada a esse aspecto. Como exposto por Mariana Baltar, os afetos também são mobilizados no corpo do filme – ou, como ela nomeia, "corpo fílmico" – enquanto eventos "onde os gestos, instantes e passagens desviam nosso olhar e sensações" (Baltar, 2023, p. 17). O afeto chama o observador, portanto, à relação e à implicação, já que está "intimamente associado à força da expressão da performance do corpo como presença no filme, mas também o filme

como corpo no sentido do poder de mobilização (e afetação) do encontro entre corpo-fílmico e corpo de espectador" (Baltar, 2023, p. 16-17).[84]

Recuperemos, brevemente, uma outra sequência do mesmo longa-metragem discutido no capítulo 6, *Lingui* (Chade, 2021), na qual a personagem Amina recebe a visita de sua irmã, Fanta. As duas não se falam há muitos anos e, durante o diálogo entre elas, somam-se planos em *close-up* de Maria (filha de Amina), que escuta a conversa. O *close-up* de Maria é adicionado à sequência enquanto um "efeito de presença" (Gumbrecht, 2010; 2014), já que o plano (do rosto de Maria) traz a presença de seu corpo. O corpo de Maria manifesta gestos faciais enquanto demonstra alguns dos procedimentos do filme para materializar, a nós observadores, uma rede de afetos entre mulheres, pois esse *close-up*, colocado em relação com os planos de Amina e Fanta, apresentam essas mulheres como se estivessem lado a lado – ainda que separadas espacialmente, em planos diferentes e seus respectivos enquadramentos. Nessa sequência, a articulação dos planos cinematográficos em função dos regimes de presença produz imagens que presentificam o ato/gesto de estar ao lado de alguém: o afeto que conduz o apoiar de uma mão no ombro, o abraçar, o segurar de uma mão na outra. Há uma implicação recíproca entre elas. A expressão "*lingui*":

> […] é um termo chadiano que representa uma tradição de altruísmo; uma resiliência coletiva diante de provações catastróficas. Quando um grupo de jovens, sem dizer uma palavra, resgata a adolescente Maria […] do leito de um rio após ela tentar se afogar, isso é *lingui*. Quando a mãe de Maria, Amina […], concorda em ajudar sua irmã afastada em um momento de crise irrevogável, isso é *lingui*. Quando a escola de Maria, com medo de como as fofocas possam repercutir sobre eles, expulsa a menina no minuto em que descobrem sua condição delicada... é por isso que *o lingui* é tão necessário. (Ehrlich, 2021)

[84] É por tais motivos que eu, enquanto autor desta tese, me arrisco em certos momentos a detalhar a articulação cinematográfica em planos e enquadramentos, pois, no isolamento desses planos, podemos perceber o quanto eles são tensionados fora da sua utilização no cinema clássico enquanto decupagem. Podemos perceber também a composição, o movimento de câmera, entre outras ferramentas cinematográficas que são tensionadas ao serem pensadas nas suas potências de presença enquanto corpos provocadores de afetos e sensações – um "corpo fílmico" segundo Baltar (2023). Embora possa se assemelhar a um procedimento estruturalista, na verdade realizo esse detalhamento em função da "abordagem das extremidades" (Mello, 2017), na medida em que o destrinchamento dos planos que articulam uma sequência permitem-me ver os modos pelos quais essa articulação nos expõe a zonas fronteiriças que ressignificam o cinema e as diversas experiências estéticas que nos levam a pensar as inter-relações entre o corpo no filme, o corpo do filme e o corpo do observador.

Este capítulo propõe-se, primeiro, a aprofundar o conceito de relação por meio de Achille Mbembe (2020), com as "políticas da inimizade", e Édouard Glissant (2021), com a "poética da relação". Num segundo momento, ainda amparados pelo pensamento de Glissant, compreenderemos que as relações também podem se dar pelo não desvelamento dos corpos, pela sua recusa em serem interpretados. É o conceito de "opacidade" (Glissant, 2021), que complementa a "poética da relação".

7.1 "Mundo implicado" e corpos em relação

Nesta tese, selecionamos para análise filmes que desordenam o tempo histórico que rege o "mundo ordenado" (Silva, 2019) do "sujeito universal" e sua "razão", abrindo camadas que apresentam a implicação dos corpos.

Como trazido por Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022, p. 17), as filosofias ligadas às tradições africanas "têm em comum a particularidade de entenderem o Universo não como uma entidade estável, fixada no ser, mas como um organismo em constante transformação e crescimento". Em outras palavras, uma relação implicada, pois a compreensão de Universo enquanto uma entidade instável não fundada na fixidez do ser conduz à compreensão de um Universo onde cada potência, agindo e reagindo à outra potência, é importante para a manutenção do movimento e da transformação. Logo, enxergar a importância de cada potência no Universo leva a nos reconhecer inseridos ou envoltos no/pelo coletivo (de potências diversas). O corpo humano, vegetal, mineral, animal, os fenômenos naturais e tudo com o que nos envolvemos é fundamental ao movimento da vida, à sua dinamicidade. Todos os seres e seus corpos compartilham da mesma energia vital.

Os saberes que enxergam as relações do individual com o coletivo, nas filosofias africanas, são constantes. Existe uma concepção presente nelas que, segundo Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2022), não é absoluta, mas pode ser compreendida "como uma regra geral". "Elas não se baseiam em uma decisão divina que proíbe certas ações e as transforma em 'pecados'. Na praxe africana, o mal é o que prejudica os outros, o que ameaça a paz e a sobrevida do grupo" (Lopes; Simas, 2022, p. 19). Dentro desta ética fundante, a ancestralidade também se faz presente:

> No pensamento ancestral africano, o Ser Supremo, o Criador do Universo, permanece muito distante. Ele não se preocupa com a ordem moral, cujos guardiões são os ancestrais, que modelam condutas e eventualmente enviam punições aos descendentes que não os respeitam (Lopes; Simas, 2022, p. 19)

Tal perspectiva que vislumbra a experiência de nossos corpos implicada em corpos diversos, além do nosso, diz respeito ao conceito de "cinemas das implicações dos corpos". Para compreender exatamente o que é estar implicado é necessário entender uma concepção da palavra "relação" nas filosofias de matriz africana:

> Nas tradições africanas antigas, por exemplo, o ponto de partida da interrogação sobre a existência humana não é a questão do ser, mas a da relação, da implicação recíproca, isto é, da descoberta e do reconhecimento de uma outra carne além da minha. É a questão de saber como sempre me transportar a lugares distantes, simultaneamente diferentes do meu lugar e implicados nele. Nessa perspectiva, a identidade é uma questão não de substância, mas de plasticidade. É uma questão de co-composição, de abertura para o outro lugar de uma outra carne, de reciprocidade entre múltiplas carnes e seus múltiplos nomes e lugares. (Mbembe, 2020, p. 55)

Achille Mbembe (2020) apresenta os aspectos gerais dos pensamentos de matriz africana, que olham o mundo em correlação constante entre o coletivo e o individual, para engatar sua crítica às várias dimensões das "políticas da inimizade". O autor discute relações geopolíticas contemporâneas que buscam a manutenção de um poder hegemônico através de ações que alimentam a guerra e a perpetuação da imagem ameaçadora do "outro" (não branco, não europeu). Afinal, para criar a ideia de um inimigo a ser combatido, é necessário neutralizar qualquer pensamento capaz de conduzir o reconhecimento do "outro" em nós ou qualquer indício que explicite traços de relações com o "outro". Somos "seres fronteiriços" (Mbembe, 2020), pois carregamos conosco traços de diversos seres tidos como nossos "outros", "sujeitos estrangeiros" (Mbembe, 2020). Em outras palavras, a implicação de outros corpos é inerente ao nosso. "A nossa, portanto, é uma era de fortes vínculos narcísicos. A fixação imaginária com o estrangeiro, o muçulmano, a mulher que usa véu, o refugiado, o judeu ou o negro desempenha, nesse contexto, funções defensivas" (Mbembe, 2020, p. 57-58).

Com Denise Ferreira da Silva (2022), mais adiante neste capítulo, veremos que esse "forte vínculo narcísico" está relacionado às significações delimitadas pelo pensamento

universalizante do sujeito hegemônico branco, europeu, patriarcal, que, por meio de enunciados e imagens, constrói as leis de um "mundo ordenado" (Silva, 2019) conforme sua lógica. "Recusa-se a reconhecer que, na verdade, nosso ego sempre foi constituído por oposição ao outro: um negro, um judeu, um árabe, um estrangeiro que interiorizamos, mas de uma forma regressiva" (Mbembe, 2020, p. 58). As leis universalizantes deste "mundo ordenado" contribuem para manter a experiência vivida de mundo através de oposições orientadas a nos separar do nosso "outro" e para que não enxerguemos nossas relações com ele, responsáveis por nos implicar com outros corpos. "É isto justamente o que muitos hoje se recusam a admitir, que, no fundo, somos feitos de diversos empréstimos tomados a sujeitos estrangeiros e que, consequentemente, sempre fomos *seres fronteiriços*" (Mbembe, 2020, p. 58, grifos do autor).

Além de Achille Mbembe (2020), podemos enxergar a perspectiva descentralizada e múltipla da relação no lugar da perspectiva centralizadora da unicidade do ser em Édouard Glissant (2021), cujo conceito de "poética da relação" refere-se a relações que não se dão exclusivamente pela interpretação, pelo desvelamento ou por atos direcionados a determinar ou definir fixamente significações sobre quaisquer elementos. Ou seja, visa relações que se dão pela "opacidade":

> […] o ato de se relacionar com o que se apresenta opaco, não podendo ser lido, iluminado ou desvelado. Em seu tratado de referência, *Poética da relação*, Édouard Glissant enuncia uma concepção matizada de opacidade como uma força que impulsiona a comunidade e nos permite sentir através da diferença, mantendo a distinção (Campt, 2022, p. 21)

Em *Lingui* (Chade, 2021), de Mahamat Saleh-Haroun, nossa relação com os corpos de Amina e Maria se dão por "opacidades" que elas apresentam a nós, principalmente quando recusam a significação branca cisheteropatriarcal. Essa opacidade se faz presente também pela construção do filme não nos guiar em função do desvelamento, levando-nos a colocar em suspensão a determinação de sentidos fixos sobre os corpos e as imagens. No nosso caso, a determinação de sentidos fixos nas imagens de um filme que, consequentemente, direciona-nos a determinar significações sobre os corpos presentes nesses filmes. Quando o operador conceitual dos "cinemas das implicações dos corpos" busca expor, através da análise do filme, as maneiras como as obras cinematográficas do Sul Global tensionam o encadeamento causal norteado pela narratividade, ele pretende localizar como a articulação em imagens e sons desses filmes interrompem a lógica dessa causalidade voltada a determinar

significações. Dito isso, uma das maneiras da causalidade ser confrontada e possibilitar a dinâmica das implicações que desordenam o encadeamento causal do filme é por meio de elementos que provocam o observador a se relacionar com as "opacidades", com os "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010) do que não é possível ser completamente desvelado ou interpretado, tal qual observado, anteriormente, em *Lingui*.

7.2 "Mundo implicado" e corpos em opacidade

Tina Campt (2022) observa a "opacidade" presente nas sonoridades e nos faz refletir sobre suas potências relacionais. Para isso, ela rememora um processo doloroso vivido durante a pandemia de Covid-19, que envolveu o adoecimento de sua tia, Ern, e de seu pai, resultando no falecimento dos dois parentes. Tina Campt enxergava no sussurrar da tia e no cantarolar do pai enunciados sonoros, que, apesar de quase inaudíveis e incompreensíveis, tornavam-se potências tanto para uma abertura ao mundo quanto para a proteção e reação contra as violências do mundo. "Tanto o sussurro de minha tia quanto o cantarolar do meu pai necessitavam de atenção para serem ouvidos, ou que nos inclinássemos para escutá-los" (Campt, 2022, p. 22). As enunciações sônicas do pai e da tia de Campt convidavam à relação. A autora conta que sua tia utilizava o sussurro para dizer coisas que seu interlocutor não precisaria ouvir, mas que seriam necessárias. Para "joeirar algumas pessoas e deixar outras entrarem", sendo o sussurro "véu" e "adaga", escudo e arma. "Minha tia carregava tanto a doçura quanto a discrição de uma mulher negra do sul, perigosamente desarmante, que estava acostumada a ser subestimada, mas que era totalmente capaz de transformar essa percepção errada em uma arma" (Campt, 2022, p. 22). "O cantarolar do meu pai, da mesma forma, era um escudo de opacidade que, para ele, servia como um farol e um machado" (Campt, 2022, p. 22). A autora comenta que o cantarolar do pai apresentava-se para proteger-se da solidão, do medo e do desespero, como também para trazer emoções não ditas. Em ambas as pessoas, ela enxerga relações não dadas pela transparência, e sim pela "opacidade".

Campt (2022) comenta que as obras de arte e as imagens devem ser abraçadas como sons, nas suas frequências, de modo semelhante ao encontro dos nossos tímpanos e corpos com o som, que são tocados por vibrações para que escutemos algo. Nessa lógica, abraçar as imagens e obras de arte seria permitir a elas penetrar em nós. A concepção de Campt pertence ao que ela nomeia "*black gaze*" [olhar negro]:

> […] é uma ideia um tanto contraintuitiva de frequência. Frequência é sobre ressonância e vibração, e eu a uso para descrever como nos conectamos a imagens e a obras de arte, e como elas nos estimulam e nos movem. Para mim, frequência é um termo amplo que nos convida a pensar sobre os múltiplos registros sensoriais através dos quais respondemos às imagens. (Campt, 2022, p. 27)

Para a autora, essas frequências e ressonâncias são uma "resposta" e uma "capacidade de resposta" com as quais ela se sintonizou para sobreviver e se relacionar durante um período de luto e perdas pessoais e coletivas. O luto, na leitura de Tina Campt, também apresenta opacidades, em razão de ser algo com uma temporalidade própria e que pede, junto a essa temporalidade, um espaço. Por isso o luto é algo muito difícil de ser descrito ou representado, escapando do campo da representação.

> Apesar disso, a opacidade do luto não nos torna mudos nem incapacitados. A opacidade do luto nos energiza – e deve nos energizar. Acende a chama da recusa, que testemunhamos em onda após onda de presença coletiva e protestos, que não pode ser suprimida. Sua chama irreprimível, sua queima lenta e abrasadora não é um inferno que se extinguirá por sua própria intensidade. Embora seja regularmente reduzida a cinzas, nunca será extinta. A opacidade do luto requer o trabalho, o cuidado e o trabalho da luta. Requer uma ponte que não é definida pela transparência ou por qualquer unanimidade de propósito, objetivos ou aspirações. A opacidade do luto no tempo e no espaço da antinegritude exige que ocupemos o vazio e o enchamos permanentemente e distintamente de fogo. (Campt, 2022, p. 31)

Tina Campt (2022), portanto, discute a opacidade através do luto, na sua potência de força criativa e de relação com o que não é possível representar. "Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama e não na natureza de seus componentes" (Glissant, 2021, p. 220). Os "cinemas das implicações dos corpos", como em *Lingui*, dizem respeito a filmes que não privilegiam ou almejam o desvelamento da trama, dos personagens, das imagens, mas a filmes que tramam outros tecidos "cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama e não na natureza de seus componentes" (Glissant, 2021, p. 220). Isto é, filmes que pedem para se relacionar a partir do que seus corpos em opacidade apresentam nos seus "efeitos de presença", que se dão na relação entre corpo no filme, corpo do filme e corpo do observador; nos trânsitos infindáveis entre individual-coletivo, coletivo-individual. Na próxima subseção, aprofundaremos as discussões em torno da relação e dos corpos em opacidade com as análises de *Geada de Netuno*.

7.3 *Geada de Netuno* (Ruanda, 2021) e "cinemas das implicações dos corpos"

Através do jogo de leitura da "abordagem das extremidades" (Mello, 2017b) vamos nos aproximar de algumas sequências de *Geada de Netuno* para discutir mais algumas camadas presentes nos "cinemas das implicações dos corpos". Geada de Netuno é um filme relacionado com a estética "afrofuturista", na medida que é uma ficção especulativa e promove a compreensão do colonialismo e suas atualizações no mundo contemporâneo como apocalipse (Martins, 2023, p. 78-90). Mas além desta dimensão do "afrofuturismo", o filme também explora a dimensão do movimento que critica o tempo histórico fundado numa perspectiva branca e europeia, ao reimaginar um mundo que não foi construído para a população negra, ao presentificar um mundo no qual a população negra se afirma fora das significações hegemônicas brancas, (Martins, 2023, p. 91-98). Devemos observar, além do mais, que *Geada de Netuno* é um filme que se mistura com o gênero ficcional musical, possibilitando toda uma camada de análise ligada com as áreas de estudo envolvendo música, teoria musical e performance musical. Dado nosso recorte, não iremos adentrar tanto neste aspecto do filme.

Geada de Netuno (Ruanda, 2021), de Anisia Uzeyman (Mbazi, Ruanda, 1975) e Saul Williams (Nova York, EUA, 1972), se passa em Burundi, ou República do Burundi, um país de África localizado entre a Ruanda (norte), República Democrática do Congo (oeste) e Tanzânia (leste). Não sabemos se Burundi encontra-se nos anos 2020 ou no futuro. Lá, vemos Matalusa e Tekhno, refugiados de uma guerra civil que assolou o país. Essa guerra civil resultou na venda de suas terras para uma empresa privada mineradora de coltan[85]. Nas

[85] Léa Agnès Gbeassor contextualiza o minério da seguinte maneira: "Coltan é a abreviação de columbita-tantalita, um composto de dois minerais encontrados em grandes quantidades em diversos países da África Central, principalmente nas regiões orientais da República Democrática do Congo, mas também em Ruanda e Burundi. Juntamente com outros minerais como cobalto, lítio e até mesmo ouro, o coltan constitui um "mineral digital", como o define James Smith, por ser utilizado na fabricação de produtos digitais. Especificamente, o processo de produção do coltan extrai "pó de tântalo resistente ao calor, necessário para os capacitores em todos os dispositivos digitais", que serve como regulador e armazenador de eletricidade. Nessas etapas iniciais do processo de fabricação, que envolvem a extração do mineral, os mesmos procedimentos destrutivos e prejudiciais são frequentemente observados. A oportunidade de vender recursos naturais para varejistas internacionais muitas vezes incita lutas violentas pelo controle e posse das terras onde esses recursos estão localizados. Consequentemente, diversos grupos militarizados, como milícias e grupos paramilitares, se formam na luta pelo controle de minas lucrativas" (Gbeassor, 2024, p. 7). Do original: "Coltan is the abbreviated name for columbite-tantalite, a composite of two minerals found

consequências desse cenário, os dois homens agora trabalham na mina pertencente a empresa. Nela, Matalusa, Neptune e Tekhno (irmão de Matalusa) são trabalhadores em situação de exploração (trabalho análogo à escravidão). Tekhno é morto por um dos seguranças da mina, por achar que ele tentou roubar coltan. Matalusa e Neptune, que é uma pessoa transgênero, conseguem fugir da mina. Guiados por uma misteriosa figura que invade seus sonhos, aconselhando-os a hackear os sistemas coloniais dominantes, Matalusa e Neptune encontram um coletivo clandestino de hackers nas montanhas de Burundi. Matalusa e Neptune descobrem, então, que podem acessar e controlar sistemas digitais ao redor do mundo mentalmente. Isso acontece em Digitaria, uma base secreta dos hackers clandestinos de Burundi que, com seus diversos recursos tecnológicos, permitem Matalusa e Neptune executarem seus dons. As habilidades mentais de Matalusa e Neptune os permitem invadir sistemas digitais "como partes integrantes do processo de construção de infraestruturas digitais e contar ao mundo inteiro, incluindo nós, como espectadores, sobre sua exploração" (Gbeassor, 2024, p. 6, tradução nossa)[86]. Logo, nós, observadores "como consumidores de mídia e tecnologias digitais, somos, portanto, responsabilizados e desafiados a refletir sobre nosso próprio comportamento explorador de consumidor" (Gbeassor, 2024, p. 6)[87].

Com isso, *Geada de Netuno* está falando do "colonialismo de dados" (Gbeassor, 2024, p. 16), assim como o colonialismo dos países europeus se apropriou de territórios, corpos e matérias-primas para gerar o capital que enriqueceu seus países, o "colonialismo de dados", praticado pelas empresas de big data (as *big techs*: Google, Meta, Amazon, entre outras grandes corporações ao redor do mundo), reproduz violência semelhante, porém, focando sua extração nas práticas de vida das pessoas (suas interações, comportamentos e identidades).

---

in large quantities invarious Central African countries, most notably in the eastern parts of the Democratic Republic of Congo, but also in Rwanda and Burundi. Together with other minerals such as cobalt, lithium, and even gold, coltan constitutes a "digital mineral," as James Smith calls it, because it is used to manufacture digital products. Specifically, the production process of coltan extracts "heat-resistant tantalum powder needed for the capacitors in all digital devices," which serves as a regulator and storage for electricity. In these early stages of the manufacturing process, which involve the extraction of the mineral, the same recurring destructive and harmful procedures can often be observed. The opportunity to sell natural resources to international retailers often incites violent struggles for the control and ownership of the land where these resources are located. Consequently, various militarized groups, such as militias and para-military groups, form in the struggle for control over lucrative mines" (Gbeassor, 2024, p. 7).

[86] Do original: "as integral parts in the construction process of digital infrastructures and tell the whole world, including us as viewers, about their exploitation" (Gbeassor, 2024, p. 7).

[87] Do original: "We, as the consumers of digital media and technologies, are thus held accountable and challenged to reflect on our exploitative consumer behaviour.

Larissa Macêdo (2023) pensa essa temática na sua tese, a partir da "poética das encruzilhadas", no âmbito da extração de dados pelas redes sociais digitais[88]. Segundo Macêdo (2023), os aplicativos das redes sociais presentes em nossos celulares (*smartphones*) "ressignificaram nossa experiência comunicacional e de vida contemporânea" (Macêdo, 2023, p. 102). "Uma mudança provocada e estimulada pelas empresas de *big data*, as *big techs*, grandes conglomerados econômicos e tecnológicos que se tornaram um dos modelos de negócios mais agressivos, extrativistas e lucrativos do mundo" (Macêdo, 2023, p. 102).

Conforme a autora observa, as empresas de *big data* têm como estratagema a nossa utilização constante das suas plataformas sociais digitais em função de "monetizar os dados pessoais, de navegação, de comportamento, de mídia e de toda ordem" (Macêdo, 2023, p. 103). A partir dos estudos de Giselle Beiguelman, Larissa Macêdo comenta:

> Quando postamos uma foto no Instagram, o *app*, além de mapear nossos dados pessoais e de comportamento de mídia nesses sistemas, também mapeia todas as camadas de dados presentes nessa imagem, os metadados, como, por exemplo: com quem estamos, onde e qual é o modelo do nosso celular, quais os dados de geolocalização, data, horário, tamanho e formato do arquivo. Todos esses dados alimentam os algoritmos, e esses algoritmos mediam todas as nossas interações nas redes sociais (Macêdo, 2023, p. 103)

A autora ainda acrescenta a importância de se falar sobre as inteligências artificiais (IA) nesse assunto:

> As redes sociais são sistemas de inteligência artificial (IA), aplicativos que funcionam por meio de códigos – os algoritmos –, que constituem uma sequência determinada de ações com o objetivo de obter uma solução para um problema, segundo os campos da matemática e da ciência da computação. Não temos certeza de como são articulados os algoritmos das redes sociais, já que não há transparência nesses processos por parte das empresas que são donas desses apps, pelo contrário, os grandes oligopólios tecnológicos evitam de todas as formas possíveis expor o funcionamento e composição de seus códigos (Macêdo, 2023, p. 103).

Com tais reflexões, Larissa Macêdo discute os estratagemas das empresas de *big data* que propiciam a disseminação de discursos de ódio contra pessoas racializadas como também

[88] Larissa Macêdo (2023) pensa as redes sociais digitais a partir de uma das noções de Exú, Exú Enugbarijó, compreendendo as redes sociais como a "boca do mundo", a boca que tudo come e que tudo regurgita. Para melhor aprofundamento dessa discussão, ver o capítulo 2 da tese da autora, "Redes sociais como boca do mundo: (Macêdo, 2023, p. 93-133).

a invisibilização dos corpos dessas pessoas. "Quando falamos de pessoas negras e indígenas, mulheres, pessoas de gêneros dissidentes, entre outros grupos minorizados, esses aplicativos reproduzem as violências dos outros espaços sociais de forma aguda" (Macêdo, 2023, p. 104). A autora cita a própria violência sofrida, na plataforma Instagram, em relação a divulgação do curso que ministrou no MASP, "Encruzilhadas: Arte, Redes Sociais e Inteligência Artificial"[89]. Ela observa que o próprio discurso de ódio é explorado por estas plataformas como propulsor de engajamento (Macêdo, 2023, p. 106). Dentro desse contexto, Larissa Macêdo reflete sobre a invisibilização de corpos negros e indígenas nas plataformas das redes sociais digitais:

> Para corpos negros e indígenas, o tensionamento entre visibilidade e invisibilidade nessas plataformas sociais digitais se dá a partir do seguinte paradigma: ao mesmo tempo que esses aplicativos, de certa forma, dão visibilidade, no contexto das comunidades criadas por essas pessoas nesses apps, também reproduzem as opressões e a invisibilidade sociais. Afinal de contas, considerando a mediação algorítmica nesses espaços, para quem e com que frequência as publicações de artistas, curadores, arte-educadores e demais trabalhadores da arte negros e indígenas estão sendo exibidas? Que tipo de ação algorítmica é atribuída para que os conteúdos compartilhados por essas pessoas tenham índices de alcance e engajamento equalitários dentro desses apps? (Macêdo, 2023, p. 118)

A discussão de Larissa Macêdo sobre a extração de dados praticada pelas empresas de *big data* e a consequente invisibilização de corpos racializados nas plataformas digitais entra em diálogo com discussões de Léa Agnès Gbeassor (2024), que partem do filme *Geada de Netuno* (Ruanda, 2021). Conforme posto por Léa Agnès Gbeassor (2024, p. 8-9): o filme apresenta ao observador, um território em Burundi onde os paradigmas coloniais continuam a operar, através da mina de coltan. Um aspecto dessas práticas coloniais persistentes, apontado pela autora, é a subjugação das pessoas racializadas à sua capacidade de trabalho, um dos motores da escravidão. As ações militarizadas, consequentes a guerra civil, é um propulsor que facilita a redução das pessoas a meros trabalhadores. Afinal, as imigrações consequentes a conflitos bélicos correlacionam-se aos deslocamentos de pessoas de suas terras e de tudo o que pertencia as suas experiências de vida, como sua profissão ou mesmo

[89] Aqui, Larissa Macêdo comenta: "Um dos exemplos de disseminação de discurso de ódio nas redes sociais contra pessoas negras foi a postagem no Facebook referente à divulgação do curso que ministrei no Masp em maio de 2023. Além das informações sobre o curso, o post trazia a imagem do trabalho, que integra o acervo da instituição, Onde estão os negros? (2005), da Frente 3 de Fevereiro, grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Diante da pergunta que o trabalho da Frente provoca, as pessoas da comunidade do Masp no Facebook reagiram de forma racista e agressiva. Como se fala em relação às redes sociais, os comentários deste post são o "puro suco" do discurso de ódio, destilando todo tipo de ofensa à população negra" (Macêdo, 2023, p. 105).

sua comunidade. É o caso de Matalusa e Tekhno. Como resultado dessa perda, eles são forçados a oferecer seus corpos e sua força na busca subsequente por novas formas de sustento. Por meio da venda da terra, eles são alienados de seu modo de vida nela. Isso aos deixa com apenas um número limitado de opções para continuar ganhando a vida. Uma dessas opções é oferecer sua força de trabalho à empresa de mineração, que destaca a capacidade de minerar como a única qualidade que valoriza.

Léa Agnès Gbeassor (2024), a partir de Geada de Netuno, observa que a violência do "colonialismo de dados" está, simultaneamente, na própria extração de dados dos corpos das pessoas e suas práticas de vida como também na extração da própria matéria-prima essencial, o coltan, para o funcionamento dessa "infraestrutura digital" (Gbeassor, 2024). A energia extraída do trabalho análogo à escravidão dos mineradores de coltan também é a força que alimenta o sistema da "infraestrutura digital" das empresas de *big data*. A autora reflete:

> Desde seu auge durante o período colonial, o extrativismo sempre serviu para construir e impulsionar tecnologias desenvolvidas pelos países colonizadores, enquanto esgotava os recursos das (ex-)colônias. Essa estrutura imperial, que consiste na remoção excessiva de recursos de países pobres detentores desses recursos para consumo e acumulação de capital em outros países, persiste na produção de tecnologias da informação. Fabricantes em países na vanguarda da tecnologia de ponta dependem da exploração de pessoas e minerais, muitas vezes resultando em destruição e mortes, para a construção de infraestruturas digitais e o funcionamento de sistemas digitais. Uma metáfora proeminente que aborda esse desequilíbrio inerente ao extrativismo é a noção de pagar o preço (Gbeassor, 2024, p. 12-13)[90]

Segundo Léa Agnès Gbeassor (2024, 26-27), o filme *Geada de Netuno* está constantemente relacionando-se com o observador na intenção de provocá-lo enquanto consumidor dos aparelhos ligados às violências do "colonialismo de dados" e sua "infraestrutura digital", especialmente o público-consumidor majoritariamente branco dos grandes festivais de cinema europeus e estadunidenses.[91]Ao mesmo tempo, o filme está

[90] Do original: "Since its prominent surge during the colonial period, extractivism has always served to build and boost technologies developed by the colonizing countries while depleting the resources in the (previous) colonies. This imperial structure, which consists of the excessive removal of resources from resource-owning poor countries for consumption and capital accumulation in other countries persists in the production of information technologies. Manufacturers in countries at the forefront of cutting-edge technology rely on the exploitation of people and minerals, often resulting in their destruction and deaths, for the construction of digital infrastructures and the fuelling of digital systems. A prominent metaphor that talks about this imbalance inherent in extractivism is the notion of paying the price"

[91] *Geada de Netuno* fez parte da seleção oficial do Festival de Cannes de 2021.

provocando o observador em relação a invisibilização dos corpos negros, que fornecem energia para essa “infraestrutura digital”.



Figura 102. Frame de *Geada de Netuno* (Ruanda, 2021). Em muitos planos do filme, o observador é colocado na mesma posição com quem Neptune fala. O que faz ela olhar, ao mesmo tempo, para o personagem com quem se relaciona e o próprio observador (olhando diretamente para nós).

Para compreender melhor esta discussão, vamos ativar o vetor da “desconstrução” (Mello, 2017b), para partir do ponto que Geada de Netuno, como um “cinema das implicações dos corpos”, ressignifica o corpo explorado dos mineradores de coltan e tensiona o próprio observador que acompanha o filme, ao implicar o corpo deste com o filme, especialmente aquele observador posicionado no lugar de fala do privilégio, branco, homem e heteronormativo.

Talvez, *Geada de Netuno* seja um dos filmes que mais tornam sensível ao observador, pela experiencia estética, alguns eixos do “brutalismo” (Mbembe, 2021). Um desses eixos opera pela “coleta de corpos”. “O brutalismo não opera sem uma economia política dos corpos. É como uma imensa fogueira. Os corpos racializados e estigmatizados são ao mesmo tempo sua lenha e seu carvão, suas matérias-primas” (Mbembe, 2021, p. 53). Achille Mbembe refere-se aos corpos racializados que são coletados para expropriação de seu trabalho como energia. As políticas do “brutalismo” enxergam os corpos racializados como uma energia que seria dissipada de qualquer maneira, corpos à serviço da extração. “Em vez de ser abandonado à entropia, o calor que ela produz e libera é então captado, contido e transformado em "trabalho" por diversos mecanismos de punção” (Mbembe, 2021, p. 53). Sendo uma “termopolítica”, o “brutalismo” submete “os corpos aviltados, a energia e a vida

de determinadas espécies ao trabalho do fogo, a uma combustão lenta" (Mbembe, 2021, p. 53).

Léa Agnès Gbeassor (2024, p. 19-26) observa uma série de ressignificações em *Geada de Netuno*, que trazem a ressignificação dos corpos dos mineradores. A comunidade de *hackers* de Digitaria descobre que a energia que alimenta a "infraestrutura digital" de seu sistema é a energia proveniente das próprias relações entre as pessoas da comunidade, em seus rituais, comemorações, entre outras atividades da comunidade. Essa é uma das primeiras ressignificações produzidas pelo filme: a energia proveniente da expropriação da força de trabalho dos mineradores é revertida na energia que fortalece as relações da comunidade. Transformando a energia extraída pelas políticas do "brutalismo" (Mbembe, 2021) em "força vital" (Lopes, Simas, 2022).

A segunda ressignificação está nos modos dos mineradores, não negarem sua condição de explorados (reduzidos a peças de máquinas), mas a praticarem a reconceituação de sua natureza como ciborgues. Eles se apropriam dessa dupla identidade (humanos + partes de máquinas) como uma ferramenta de resistência dentro do próprio sistema extrativista. Isso está presente nas vestimentas dos habitantes de Digitaria, formada por peças de produtos eletrônicos e digitais.



Figura 103. Frame de *Geada de Netuno* (2021). Eles se apropriam dessa dupla identidade (humanos + partes de máquinas) como uma ferramenta de resistência dentro do próprio sistema extrativista. Isso está presente nas vestimentas dos habitantes de Digitaria, formada por peças de produtos eletrônicos e digitais.

Numa das sequências do filme, Matalusa tem um sonho com seu falecido irmão, Tekhno. No sonho, Tekhno diz a ele que a energia vem deles mesmos. Matalusa, ainda não compreendendo a mensagem, olha para trás e vê a pedra de coltan flutuando e girando. Matalusa, então, acorda. Desse momento, o filme corta para Neptune, atravessando plantações da região montanhosa de Burundi. O atravessar da paisagem traz a voz de Neptune (em off) que comenta sobre o mundo da violência destrutiva da expropriação de mão-de-obra, um mundo sem pertencimento que quis moldar sua identidade como menino (lembremos que Neptune é transgênero e se identifica como mulher). A partir daí ela canta: "Vá embora depressa! Eles vão contar sua história do jeito que quiserem. O algoritmo do sol e da lua, onde estavam os planetas quando eu te vi pela primeira vez. Eu sabia que o invisível agora era visível. E então você me disse… as palavras giravam como folhas amarelas. Eu vi divisões de trabalho, as culturas… Cuidado! Gente como você não é bem-vinda aqui."

Ao falar "gente como você não é bem-vinda aqui", Neptune olha para a câmera. Neptune está falando do "mundo ordenado" (Silva, 2019) cisheteropatriarcal que constrói o mundo da mineração de coltan e das instituições religiosas que propagam o ódio contra corpos dissidentes. Este "mundo ordenado" está presente nas plantações de Burundi, e esse mesmo mundo, cujos algoritmos tornaram-na invisível, a negou enquanto uma pessoa transgênero. Ao longo da canção, Neptune passa por pastores protestantes e trabalhadores rurais invocados por suas palavras (figuras da subjugação a qual ela se refere).

Figura 104. Acesso para a sequência analisada acima.

Antes de prosseguirmos, é preciso lembrar que relação direta e explícita com o observador no filme de Anisia Uzeyman e Saul Williams emprega um uso diferente de quebra da quarta parede, numa direção um pouco contrastante daquela empregada nos cinemas modernos e pós-modernos. A quebra da quarta parede, aqui, está inserida na lógica de um filme pensado na confluência de corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador. Ou seja, um filme que dissolve as fronteiras entre sujeito e objeto, ver e ser visto, clivando a inter-relação, a continuidade, a transição entre filme e observador (Elsaesser, Hagener, 2018). Ela não está necessariamente preocupada, como nos empregos modernos e pós-modernos no cinema, com uma explicitação do olhar que constrói a narrativa e orienta a mediação do filme através da câmera. Isso se faz presente nos efeitos ambíguos de certos usos de plano e contraplano no filme, que nos deixam em dúvida se Neptune ou Matalusa conversam com o personagem no campo da imagem ou se olham para nós. Inclusive a própria câmera insere-se nessa indeterminação. É uma indeterminação proposital, afinal, o filme é apresentado como corpo e a sua "pele" (Marks, 2000), constantemente, cria um espaço fronteiriço e indeterminado entre filme e observador. O próprio emprego dos efeitos *glitch* na obra, dos *flares* coloridos, entre outros recursos audiovisuais que texturizam a imagem, estão em função de tornar sensível tal espaço fronteiriço, já que o observador é também o consumidor dos dados daqueles corpos.

Dito isto, a letra da canção traz uma ambiguidade em relação a quem não é bem-vindo. Quando Neptune se dirige a câmera, sua fala é, ao mesmo tempo, ambígua. Pois para o observador cisgênero, branco e privilegiado é uma provocação que o faz pensar sobre sua posição de privilégio e opressão. Ele ou ela não são bem-vindos no filme? Para o observador de corpo dissidente, é um conselho para não pactuar com este "mundo ordenado". Para a própria Neptune é uma lembrança de não pertencimento à realidade de Burundi. Mas a fala dela se dirige a quem? Nisso, a inter-relação de corpo do filme, corpo no filme, corpo do observador intensifica a ambiguidade. Como também, tal ambiguidade potencializa a implicação dos corpos com o filme.

Mas essa operação é bastante diversificada no filme, numa outra sequência, Neptune chega a Digitaria e afirma: "eu estava plugada. Eu senti a energia fluindo através de mim". Isso revela o sentimento de vínculo de Neptune com Digitaria. As falas de Neptune implicam sua condição de humano-máquina. Conforme Léa Agnès Gbeassor observa:

> Nessa descrição de sua conexão com Matalusa, ela novamente utiliza uma terminologia que opera em dois níveis. Essas frases descrevem metaforicamente sua ligação com Matalusa, que a empodera e a toda a comunidade mineira. Simultaneamente, ao se descrever como "conectada" e sentindo "a energia fluindo através" dela, ela cria uma imagem de si mesma como um dispositivo técnico agora conectado à infraestrutura digital e que circula energia na forma de eletricidade (Gbeassor, 2024, p. 21, tradução nossa)[92].

Há um outro momento na sequência comentada por Gbeassor (2024), que contribui para a discussão da autora. É o momento no qual Neptune se depara com vários dos digitarianos dançando em seus rituais, momento que finalmente seu corpo encontra com o de Matalusa. O encontro dos dois, Neptune e Matalusa, faz todos os corpos congelarem, no instante que Neptune diz a saudação: "Unanimous Goldmine". Com os corpos congelados, a câmera começa a percorrê-los, tateando-os, enquanto a voz *off* de Neptune comenta: "Unanimous Goldmine é a saudação dos ricos em recursos que enfrentam um mundo refém da moeda da nossa depleção. Essa saudação dourada eleva a vibração da injustiça metálica ao limiar da substância planetária. Quando contemplei Matalusa, a saudação assumiu novas dimensões. Tentei falar, mas fui atingida pelos milhões de conversas que fluíam através de mim… Um influxo de informações. Códigos, fluxos de luz, faixas virtuais de tráfego tornaram-se mais legíveis… dados…".

Neptune e Matalusa, lembremos, são seres com a capacidade de invadir os sistemas digitais mentalmente, são seres humanos e máquinas ao mesmo tempo. O encontro dois dois eleva o poder de Neptune, ela diz se sentir como Moisés no topo da montanha, separando firewalls. O poder de Neptune potencializa, ela consegue quebrar a barreira de *firewalls*, mensagens criptografadas, entre outros recursos de segurança de dados. Neste momento, a imagem se dispersa em vários efeitos *glitch* que desenham formas geométricas, vetores, contornam os corpos, mancham a imagem.

Daí fica a pergunta da indeterminação da fronteira: a câmera que tateia a imagem refere-se a nós escaneando, consumindo as imagens e corpos do filme, extraindo informações

[92] Do original: "*In this description of her connection with Matalusa, she again uses terminology that operates on two levels. These phrases metaphorically describe her connection with Matalusa that empowers her and the entire mining community. Simultaneously, by describing herself as "plugged in" and as feeling "the power coursing through" her, she generates an image of herself as a technical device that is now connected to the digital infrastructure and circulating energy in the form of electricity*".

de cada um deles como as *big techs* fazem com os nossos dados? Seriam Matalusa e Neptune sendo observados pelo futuro invasor, que mais adiante no filme invadirá e bombardeará a comunidade de digitaria? Seria a própria energia do encontro de Neptune e Matalusa que interferiu no sistema, provocando erros nos sistemas hegemônicos de vigilância? Ou tudo isso ao mesmo tempo? Essa ambiguidade, que abarca todas essas perguntas no corpo do filme de *Geada de Netuno*, é uma das maiores forças dos modos que a obra de Anisia Uzeyman e Saul Williams explora a inter-relação entre corpo do filme, corpo no filme e corpo do observador. É por esse meio que os "cinemas das implicações dos corpos", em *Geada de Netuno*, tensiona principalmente o observador branco e seu corpo privilegiado, conduzindo-o a se implicar e questionar as violências produzidas pela branquitude.

Os "cinemas das implicações dos corpos", em *Geada de Netuno*, produzem uma "reversibilidade" (Martins, 2021a, 2021b) do corpo do filme e do corpo no filme, à medida que os corpos no filme, conjuntamente com o plano cinematográfico, deixam de ser "corpos-fronteiras" (Mbembe, 2021) para se transformar em "corpos-tela" (Martins, 2021b). *Geada de Netuno* transforma o corpo do filme e o plano cinematográfico imbricado nele em um "corpo-imagem" (Martins, 2021b, p. 77) que se assume um "lugar e ambiente de inscrição de grafias de conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições" (Martins, 2021b, p. 79). No longa-metragem de Anisia Uzeyman e Saul Williams, este "corpo-tela" (Martins, 2021) é muito associado às performatividades musicais e imagéticas, na medida que os *glitchs*, os *flares* coloridos, entrre outros grafismos inscritos no corpo do filme, no plano cinematográfico dançam simultaneamente com os corpos humanos na imagem. Geada de Netuno presentifica um corpo do filme e um corpo no filme dançante, semelhante às concepções de dança na matriz Banto, compreendendo que o dançar "é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia" (Martins, 2021b, p. 81). Mais uma vez, observamos as inter-relações entre os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos", no sentido de que *Geada de Netuno* também mobiliza uma "temporalidade espiralar" (Martins, 2021b).

Tal dinâmica política de tensionar o corpo do observador branco e privilegiado, está na continuidade da sequência, quando um corte seco, que descongela os corpos, e redimensiona o espaço, cortando para um plano que mostra Neptune e Matalusa no fundo

(fora de foco) e dois personagens em primeiro plano cantando: “Não seremos silenciados, não, o barulho veio daqui. Sua guerra sem fim não será travada daqui. O futuro é meu lar, tudo veio daqui. Polícia e sirenes, armas em desfile bem aqui. Vocês nunca tocarão no meu amor. As balas em suas armas, vocês sabem que nós pagamos por tudo. Suas escrituras que cortam línguas, vocês sabem que nós pagamos por tudo. Com petróleo e com nossos sangue, vocês sabem que nós pagamos por tudo”. Sobre este momento, Léa Agnès Gbeassor propõe a reflexão:

> Novamente, os mineiros mencionam que pagam com seus corpos, aqui referidos metonimicamente como “sangue”, e por extensão com suas mortes, através da imagem do sangue derramado. Além disso, os recursos naturais, aqui na forma de petróleo como “uma fonte de energia que também exerce ‘trabalho’”, também figuram como forma de pagamento. Concretamente, os mineiros mencionam “balas” em armas e “escrituras que cortam línguas” como elementos do sistema exploratório pelo qual pagam. Enquanto as balas podem ser entendidas como uma metonímia para a guerra financiada pelos lucros das minas, as “escrituras que cortam línguas” evocam instituições religiosas nocivas. Especificamente, os mineiros se referem a instituições que propagam valores religiosos e visões de mundo que silenciam pessoas que não se conformam com os valores que [tais instituições] promovem, sendo uma dessas pessoas Neptune, uma pessoa transgênero (Gbeassor, 2024, p. 14)[93].

De repente, outro *glitch* interfere na imagem e junto com ele vemos inscrições na tela de vários *hacks* com expressões: “Injustiça*”*, *“*Apagamento de Mulheres Negras*”*, *“*Meninas Indígenas Desaparecidas*”* e *“*Exploração Algorítmica*”*. Aos poucos, em meio aos vários *hacks* inscritos na tela, Neptune e Matalusa deixam de ser borrões. Novamente, Léa Agnès Gbeasssor promove outra reflexão complementar:

> O poder dos mineiros — que representa tanto eletricidade quanto força — gerado por sua conexão interpessoal, permite que Neptune, como ciborgue, se conecte à rede global. Essa conexão — e, consequentemente, a invasão — da rede global para transmitir certas mensagens constitui um ato de

[93] Do original: “*Again,the miners mention that they are paying with their bodies, here metonymically referred to as “blood,” and by extension their deaths, through the image of spilled blood. Furthermore, natural resources, here in the form of oil as “an energy source that also exerts ‘work’” also feature as payment. Concretely, the miners mention “bullets” in guns and “scriptures severing tongues” as elements in the exploiting system that they pay for. While the bullets can be understood as a metonymy for warfare that is financed by the profits from the mines the “scriptures severing tongues” evoke harmful religious institutions. Specifically, the miners refer to institutions propagating religious values and world-views that silence people that are non-conforming with the values they promote, one of these people being Neptune, a trans-genderperson*”

> resistência, pois lhes permite enfatizar sua presença no sistema exploratório, em vez de serem tornados invisíveis (Gbeassor, 2024, p. 21)[94]

Os "cinemas das implicações dos corpos", em *Geada de Netuno*, trabalha a implicação do corpo do observador com o corpo do filme numa zona de conflitos, pois, provoca a relação do observador com um corpo do filme em "opacidade" (Mbembe, 2021), permeado de ambiguidades que não podem ser desveladas, só realmente compreendidas por aqueles que realmente compartilham da experiência de ser uma pessoa racializada, que já sofreu as violências da invisibilização e da expropriação. Lembremos que a relação, segundo Glissant (2021), também se dá pelas tensões das "opacidades":

> A relação religa (retransmite), relata […]. Sua totalização não produz um procedimento nítido nem certamente perceptível. Religado (retransmitido), relatado não se combinam de forma conclusiva. Sua mistura em desaparência (ou profundidade) não é marcada, na superfície, por uma revelação. A poética da Relação faz vibrar essa revelação, por solicitar o imaginário. O que melhor se sobressai da Relação é o que nela pressentimos. (Glissant, 2021, p. 202-203)

Os "cinemas das implicações dos corpos" de *Geada de Netuno*, em sua experiência estética, provoca um tensionamento no observador, conduzindo este a se deslocar de sua posição desimplicada com o mundo para uma posição implicada com o mundo, na qual se mobiliza a relação com corpos que não são desvelados, determinados ou explicados; cabe ao observador se relacionar com os corpos que se apresentam diante dele, a própria "produção de presença" do corpo do filme e do corpo no filme. Trata-se da relação com corpos em "opacidade", comentados na subseção precedente a esta. Os corpos em "opacidade" dessa narrativa, os corpos no filme e o corpo do filme, ativam, na experiência estética provocada no corpo do observador, a concepção de relação discutida por Édouard Glissant (2021).

---

[94] Do original: "*The miners' power—that stands both for electricity but also strength—generated by their interpersonal connection, allows Neptune as a cyborg to connect to the global network. This connecting to—and thereby hacking into—the global network to transmit certain messages constitutes an act of resistance, as it allows them to emphasize their presence in the exploitative system, instead of being rendered invisible"*



Figura 105. Acesso para a última sequência analisada.

Em *Geada de Netuno*, há elementos que levam o observador a se relacionar com os "efeitos de presença" (Gumbrecht, 2010) do que não é passível de ser interpretado ou desvelado nitidamente, há o terreno da ambiguidade, da indeterminação, da incerteza trazido por Campt quando indica os aspectos de "escudo" e "adaga/machado" nas enunciações sônicas de seu pai e de sua tia ou na própria opacidade do luto; e o da indecidibilidade do corpo na "poética negra feminista" apresentado por Denise Ferreira da Silva (2019). Essas zonas de indeterminação trazem outra camada das dinâmicas relacionais em torno dos "cinemas das implicações dos corpos": o movimento não linear do emaranhamento entre individual-coletivo, coletivo-individual e a "opacidade" (Glissant, 2021) enquanto propulsora da implicação. Esta última emerge conjuntamente à recusa de atribuição de uma significação única segundo uma lógica hegemônica atrelada ao pensamento produzido pelo "sujeito pós-iluminista" e sua "razão" (Silva, 2022a).

Nos "cinemas das implicações dos corpos", a recusa em significar acaba por desmantelar as significações de um sujeito hegemônico, branco, europeu e patriarcal. Desmantelar as estratégias desse sujeito hegemônico é, também, construir dinâmicas – no nosso caso, no cinema e nas experiências estéticas provocadas pelas articulações desta arte em imagens e sons – que permitam a abertura de nosso corpo para o corpo do outro, conforme pontua Achille Mbembe (2020). Isso encontra-se nas dinâmicas da implicação dos corpos, imagens e sons nos filmes dos "cinemas das implicações dos corpos" e nas experiências estéticas que eles provocam.

Ao trazermos tais reflexões para o campo do cinema pelos operadores conceituais dos "cinemas das implicações dos corpos", podemos pensar que a "abertura para o outro lugar, de uma outra carne" (Mbembe, 2020, p. 55), requer uma maneira de se relacionar com o que não é transparente, determinado e definido, sem, ao mesmo tempo, estarmos predispostos a interpretar ou definir o que se apresenta a nós, observadores. Conforme Campt (2022), a abertura às frequências de uma obra ou de uma imagem por meio da sua própria concepção de "olhar negro" e de "opacidade" (Glissant, 2021) traz esse modo de relação que não pretende fixar significações, pois essa abertura abraça o que se apresenta opaco.

No caso de *Geada de Netuno*, cabe estabelecer procedimentos nas suas articulações de imagens, através de uma montagem que tensione com a "energia do intervalo" (Faucon, 2014) um possível encadeamento demasiadamente causal em função da delimitação de significações. Isso muitas vezes "se dá no plano da visualidade e encenação, mas também no plano da duração", de uma imagem que produz "efeitos de presença". Produção de presença que age enquanto "*insert*, que também altera a experiência temporal proposta pelo fio narrativo" (Baltar, 2023, p. 13-14).

Em resumo, nos "cinemas das implicações dos corpos", sons, imagens e corpos explicitam diversas camadas das multiplicidades do individual atrelado ao coletivo e do coletivo atrelado ao individual. A tônica desses cinemas está no desmantelamento do mundo regido pelas leis do "sujeito universal pós-iluminista" (Silva, 2022a): branco, europeu e patriarcal. Nesse sentido, são cinemas que também buscam a quebra com causalidades que têm como função produzir sentidos fixos nas imagens e sons de um filme. Em *Geada de Netuno*, essa quebra, tensionamento, "desconstrução" (Mello, 2017b) se dá pela inscrição, na linguagem cinematográfica, de um "corpo-tela" (Martins, 2021b) atrelado aos saberes ancestrais afrodiaspóricos, que recusa as subjugações presentes no "corpo-fronteira" (Mbembe, 2021), ressignificando-o.

Os pensamentos e reflexões de Achille Mbembe (2020, 2021) e de Édouard Glissant (2021) contribuem para provocar, em nós, uma imagem de relação como existência simultânea de corpos diversos e suas potências próprias. Corpos diversos cujas diferenças coexistem sem se anularem. Foi necessário fazermos o exercício de expandir a compreensão de "relação" para, mais adiante, delinearmos o que se compreende por "implicação" em

Denise Ferreira da Silva (2019) e no operador conceitual dos “cinemas das implicações dos corpos”.

Mbembe (2020), ao comentar sobre as tradições africanas, afirma que “o ponto de partida da interrogação sobre a existência humana não é a questão do ser, mas a da relação, da implicação recíproca, isto é, da descoberta e do reconhecimento de uma outra carne além da minha” (Mbembe, 2020, p. 55), conforme pontuamos mais à frente neste capítulo. Ele destaca o aspecto da relação que abraça o outro e sua diferença sem aniquilá-lo. Em outras palavras, o reconhecimento da implicação dos corpos pode ser traduzido pela soma do outro no jogo, em um ato recíproco de ação e reação não necessariamente voltado a um fim. “É uma questão de co-composição, de abertura para o outro lugar de uma outra carne, de reciprocidade entre múltiplas carnes e seus múltiplos nomes de lugares” (Mbembe, 2020, p. 55). Ou, novamente, conforme os conceitos de “poética da relação” e “opacidade” de Glissant, que opta “pela floresta ao invés da árvore, pelas múltiplas encruzilhadas ao invés da estrada sinalizada, pelas tramas que compõem a tessitura ao invés do fio único, pela errância em lugar da fixidez” (Oliveira, 2022, p. 13). Se o coletivo está relacionado ao individual, e este ao coletivo, a implicação nos conduz a um estado de emaranhado composto por diversas linhas de fuga que se afastam de um centro.

Os “cinemas das implicações dos corpos” nos conduzem a implicar nossos corpos, principalmente a implicar o corpo do observador branco, na sua posição de privilégio e próxima dos padrões aceitos por um “mundo ordenado” (Silva, 2019) pelo “sujeito universal”.

Com implicação, queremos dizer que o corpo não se limita à sua própria presença individual, ao sujeito, à centralidade da figura humana. Na verdade, quando falamos de implicação, observamos que a presença de um corpo está em relação constante com outros corpos atravessando e sendo atravessada por esses outros corpos. Falamos de corpos em coexistência, em reciprocidade mútua. É a “co-composição” mencionada por Achille Mbembe (2020), podendo ser visualizada quando percebemos, na nossa experiência real de mundo, que uma paisagem não é apenas composta pelo corpo que chama a atenção de nossos olhos, mas pela potência de um corpo em relação às potências de outros corpos. Suas ações e reações enquanto presenças ainda não contornadas por julgamentos que determinam sentidos bem fixados através de uma linearidade narrativa.

Os “cinemas das implicações dos corpos” quebram com as operações da “determinabilidade” e “sequencialidade” (Silva, 2019) ao impossibilitarem a mensuração das distâncias entre o coletivo e o individual, o singular e o plural. Com *Geada de Netuno*, mostramos alguns modos de constituição dos “cinemas das implicações dos corpos” que abrem as dimensões relacionais da imagem, nas suas “opacidades” (Glissant, 2021) e “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010), desordenando a lógica do sujeito universal e sua razão que estruturam o “mundo ordenado” segundo os três “pilares ontoepistemológicos” (Silva, 2019). Temos aí, talvez, um “mundo implicado” que se faz presente nas imagens cinematográficas e na experiência estética que, através das presenças dessas imagens nas suas dimensões relacionais, atravessam o corpo do observador. Os corpos de *Geada de Netuno* existem “outra-mente” e trazem um “excesso” que não cabe nas delimitações do “mundo ordenado” e desordenam a lógica branca cisheteropatriarcal do “sujeito universal” e sua “razão”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De que modo os "cinemas das espirais do tempo" e os "cinemas das implicações dos corpos" provocam experiências estéticas nas extremidades capazes de ressignificar as imagens de subjugação do Sul Global produzidas pela razão do sujeito universal e seu tempo cronológico, progressivo e histórico? Os conceitos operacionais de "cinemas das espirais do tempo" e "cinemas das implicações dos corpos", provocam experiências estéticas capazes de ressignificar as imagens de subjugação historicamente associadas a esses territórios. Ao articular o "tempo espiralar" de Leda Maria Martins com o "mundo implicado" de Denise Ferreira da Silva, e ao empregar o jogo de leitura da "abordagem das extremidades" de Christine Mello, foi possível evidenciar que filmes de Brasil, Angola, Vietnã, Malásia, Camboja, Tailândia, Chade e Ruanda tensionam, por meio de regimes de presença, as bases do tempo cronológico e da representação hegemônica de herança europeia e patriarcal. A hipótese inicial de que a inter-relação entre temporalidade espiralar e corpos implicados se instaura na articulação sensível-corpórea do cinema foi validada ao longo das análises de obras como *Ar condicionado* (dir. Fradique, Angola, 2020), *Arábia* (dir. João Dumans e Affonso Uchôa, Brasil 2017), *Cemitério do Esplendor* (dir. Apichatpong Weerasethakul, Tailândia, 2015), *Inside the Yellow Cocoon Shell* (dir. Thien An Pham, Vietnã, 2023), *Rio Doce* (dir. Fellipe Fernandes, Brasil, 2020), *The Unseen River* (dir. Pham Ngoc Lam, Vietnã, 2020), *White Building* (dir. Kavich Neang, Camboja, 2021), *Aqérat* (dir. Edmund Yeo, Malásia, 2018), *Geada de Netuno* (dir. Saul Williams e Anisya Uzeyman, Ruanda, 2021) e *Lingui* (dir. Mahamat Saleh-Haroun, Chade, 2021)

A investigação confirmou que esses filmes não apenas recusam a linearidade progressiva e a separabilidade entre sujeito e mundo, mas também afirmam outras formas de existência e conhecimento, inscritas na ancestralidade, na coletividade e na opacidade dos corpos. Os "cinemas das espirais do tempo" revelam um tempo curvilíneo no qual passado, presente e futuro se entrecruzam, enquanto os "cinemas das implicações dos corpos" dissolvem a lógica da "forma-patriarca" (Silva, 2021) ao colocar o observador em relação direta com a materialidade e a presença do filme. Desse modo, a pesquisa contribui para a consolidação de uma prática teórica e analítica descentralizada, que parte das "extremidades" (2008, 2017b) para questionar o cânone ocidental do cinema e abrir espaço para a diversidade estético-política do Sul Global.

Sabemos, contudo, que alguns conceitos e temáticas presentes na tese careceram de maior aprofundamento, como as concepções de tempo budistas do Sudeste Asiático e o contexto político-histórico de países dessa região, como Vietnã e Tailândia. O Sudeste Asiático é uma região de muitas confluências culturais. Em razão disso, suas concepções de budistas são múltiplas. Ficaria para um futuro estudo, o aprofundamento nas matrizes budistas do Sudeste Asiático que, nesta presente tese, por questões de recorte e de tempo de pesquisa, acabaram se fundando nas matrizes predominantes na região. Porém, o budismo no Sudeste Asiático também se mistura com fundamentos taoístas confucianos, além de concepções ligadas aos seus povos originários. Do mesmo modo, também resta a um futuro estudo o aprofundamento nas matrizes africanas e suas concepções múltiplas de mundo.

Por fim, espera-se que os conceitos aqui propostos possam ser revisitados, tensionados e ampliados por futuros estudos em comunicação, semiótica, teoria do cinema e áreas afins, especialmente aqueles que se debruçam sobre produções independentes, pós-coloniais e decoloniais. A presente tese não pretende esgotar a riqueza dos cinemas do Sul Global, mas sim oferecer ferramentas para que outros pesquisadores, cineastas, estudantes de cinema e observadores possam se deslocar de perspectivas centralizadoras e implicar seus próprios corpos em "outras imagens de mundo" (Mello, 2024c). Acreditamos que esta tese também contribua para campos de estudo além das artes, como a filosofia, a sociologia e os estudos geopolíticos. Como vimos, o cinema pode ser um lugar de desordenação do "mundo ordenado" (Silva, 2019) e de emergência de mundos implicados — e é nessa travessia entre espirais e corpos que reside sua potência crítica e ética nos cinemas do Sul Global no século XXI

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Ana Caroline de. Ruínas futuristas do cinema brasileiro contemporâneo. **Logos**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, ed. 55, p. 98-117, 2020. Dossiê decolonialidade e política das imagens.

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; ALVES, Álvaro Renan José de Brito. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, ed. 55, p. 80-96, 2020. Dossiê decolonialidade e política das imagens.

Angola, uma ex-colônia portuguesa marcada pela guerra civil e a hegemonia de poder. **O Estado de Minas**, [*S. l.*], 22 ago. 2022. Internacional. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2022/08/22/interna_internacional,1388103/angola-uma-ex-colonia-portuguesa-marcada-pela-guerra-civil-e-a-hegemonia-d.shtml. Acesso em: 10 nov. 2023.

ANTI-ARCHIVE. About. **Anti-Archive**. Camboja, [2025]. Cambodian Production Company. Disponível em: https://www.antiarchive.com/about.html Acesso em: 16 fev. 2025.

AQÉRAT (We, the Dead). Direção: Edmund Yeo. Malásia: Greenlight Pictures and Pocket Ideas, 2017. 1 vídeo (106 min), son., color.

AR condicionado. Direção: Fradique (Mário Bastos). Produção: Jorge Cohen. Angola: Geração 80, 2020. 1 vídeo (70 min), son., color.

AUMONT, Jacques. **Moderno?**: por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.

BALTAR, Mariana. Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023. Dossiê temático: As crises da exibição cinematográfica.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012.

BENGALI, Shashank. Young filmmakers train a fresh lens on turbulent Cambodia. **Los Angeles Times**, [*S. l.*], 27 aug. 2019. World & Nation. Disponível em: https://www.latimes.com/world-nation/story/2019-08-27/cambodia-independent-film. Acesso em: 12 dez. 2024.

BARKER, Jennifer. **The Tactile Eye**: touch and the cinematic experience. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2009.

BOGADO, Angelita; SOUZA, Scheilla Franca de. Montagem umbigada: uma gira epistemológica para circular sentidos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 47., 2024, Balneário Camboriú. **Anais** [...]. Balneário Camboriú: Intercom: Univali, 2024. p. 1-7.

BONNEROT, Clément; DUBOIS, Juliette. El doloroso legado de la guerra civil de Angola. **France 24**, [*S. l.*], 19 maio 2022. Boleto de vuelta. Disponível em: https://www.france24.com/es/programas/boleto-de-vuelta/20220518-angola-africa-guerra-civil-conflicto-historia. Acesso em: 19 out. 2022.

BORGES, Rosana. **Imaginários emergentes e mulheres negras:** representação, visibilidade e formas de gestar o impossível. São Paulo: Editora Instante, 2025.

BORGES, Cristian. Mais perto do coração selvagem (do cinema). *In*: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 41-59.

BRADSHAW, Peter. Inside the Yellow Cocoon Shell review – jewel of slow cinema is a wondrous meditation on faith and death. **The Guardian**, [*S. l.*], 5 mar. 2024. Review. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2024/mar/05/inside-the-yellow-cocoon-shell-review-jewel-of-slow-cinema-is-a-wondrous-meditation-on-faith-and-death

BRAGT, Jan van; HEISIG, James W.; O'LEARY, Joseph S.; SWANSON, Paul L.; YOSHINORI, Takeuchi (org.). **Espiritualidade Budista**: Índia, Sudeste Asiático, Tibete e China Primitiva. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

CALHADO, Cynthia Gomes. **Intensidades da imagem**: experiência estética no cinema: análises críticas a partir de Walter Salles. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAMPT, Tina. A opacidade do luto. *In*: ALMEIDA, Carol; CASSELL, Dessane Lopez (ed.). **Opacity**: the 66th Flaherty Film Seminar: July 9-18, 2021. New York: Flaherty, 2022. p. 20-31. Reflexão sobre Opacity: the 2021 Flaherty Film Seminar programado por Janaína Olivera.

CANCLINI, Néstor García. **O mundo inteiro como lugar estranho**. São Paulo: Edusp, 2016.

CARVALHO, Lara Freitas de. De uma ponta à outra do oceano: conexões transatlânticas entre os filmes Atlantique e Nanny. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 108-127, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

CEMITÉRIO do esplendor. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Apichatpong Weerasethakul, Charles de Meaux, Hans W. Geissendöfer, Keith Griffiths,

Michael Weber e Simon Field. Tailândia: Kick the Machine Films; Reino Unido: Illuminations Films Past Lives, 2016. 1 vídeo (122 min), son., color.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a negritude. *In*: CÉSAIRE, Aimé. **Aimé Césaire, textos escolhidos**: A tragédia do rei Cristophe, Discurso sobre o colonialismo, Discurso sobre a negritude. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022a.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. *In*: CÉSAIRE, Aimé. **Aimé Césaire, textos escolhidos**: A tragédia do rei Cristophe, Discurso sobre o colonialismo, Discurso sobre a negritude. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022b.

CHEW, Hui Yan. **A study of identity, aesthetics and politics in Sinophone Malaysian Cinema since the 2000's**. 2021. Tese (Doutorado em Graduate School of Humanities) – Department of Humanities, Nagoya University, Nagoya, 2021.

CINEFILÔ. Apresentação. **Cinefilô**. São Paulo, [2025a]. Grupo de pesquisa sobre comunicação, filosofia e política no cinema do Sul Global, com coordenação de Rogério da Costa. Disponível em: https://www.cinefilo.org/apresenta%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 1 set. 2025.

CINEFILÔ. Contexto. **Cinefilô**. São Paulo, [2025b]. Grupo de pesquisa sobre comunicação, filosofia e política no cinema do Sul Global, com coordenação de Rogério da Costa. Disponível em: https://www.cinefilo.org/apresenta%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 1 set. 2025.

COLLINS, Lauren. Independent cinema as a lens on a changing Cambodia: using the films of anti-archive in the classroom. **Education About Asia**, [*S. l.*], v. 27, n. 3, p. 54-56, winter 2022.

Com parlamentares e movimentos negros, audiência pública em SP debate PEC da Reparação. **Alma Preta Jornalismo**, [*S. l.*], 26 abr. 2026. Política. Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/politica/pec-da-reparacao-audiencia-publica-sp/. Acesso em: 26 abr. 2026.

CORREA, Silvio Marcos de Souza. As máscaras africanas na estética cinematográfica de Sembene. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 20-34, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.

COSTA, Renata Dariva. Cinemas em Angola: "um passado com um futuro sempre adiado e um passado a receber melhor presente". **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 65-79, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

COSTA, Rogério (org.). Narrativas no cinema do Sul Global. **b_arco**. São Paulo, 2022. Cursos ministrados por Marcelo Prioste, Rogério da Costa, Christine Greiner, Jane de Almeida e Henrique Nogueira Neme. Disponível em: https://barco.art.br/eventos/narrativas-no-cinema-do-sul-global/. Acesso em: 2 fev. 2025.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUBITT, Sean. **The cinema effect**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

DEL RIO, Elena. **Deleuze and the Cinemas of Performance**: Powers of Affection. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Apresentação: vidas negras: pensamento radical e pretitude. *In*: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo: N-1 Edições, 2021. p. 7-26.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

EHRLICH, David. 'Lingui, the Sacred Bonds' Review: A Powerful Abortion Drama Honors the Resilience of Chad's Women. July, 12, 2021. **Indiewire**. Disponível em: https://www.indiewire.com/criticism/movies/lingui-the-sacred-bonds-review-1234650334/ Acesso em: 31 de mai. 2024

ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (org.). **Cinemas africanos contemporâneos**: abordagens críticas. São Paulo: Sesc, 2020.

ESTEVES, Marcelo Rodrigues. A cozinha incrível de Anesu: resiliência e cinema no Zimbabwe. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 80-97, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

FAUCON, Teresa. Energia do intervalo. [traduzido por Elianne Ivo Barroso]. IN.: Le Montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement. Organizado por Jonathan Degenève e Sylvain Santi. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014. pp. 105 - 113

FERNANDES, Carla. Dez anos acordo de paz: a difícil construção de uma nova Angola. **DW**, [*S. l.*], 31 mar. 2012. Direitos Humanos. Disponível em: https://www.dw.com/pt-002/dez-anos-acordo-de-paz-a-dif%C3%ADcil-constru%C3%A7%C3%A3o-de-uma-nova-angola/audio-15845437. Acesso em: 14 dez. 2024

FERNANDES, Fellipe. "Eu tinha o desejo de fazer um drama de família". Entrevistadora: Luciana Veras. **Revista Continente**, Recife, dez. 2021. [Seção] Entrevista. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-eu-tinha-o-desejo-de-fazer-um-drama-de-familia- Acesso em: 31 mai. 2024.

FRADIQUE. Entrevistas. *In*: SECCO, Carmen Tindó; TAVARES, Ana Paula; LEITE, Ana Mafalda; VAN-DÚNEM, José Octávio (org.). **CineGrafias angolanas**: memórias & reflexões. São Paulo: Kapulana Editora, 2022. p. 235-244.

FRODON, Jean-Michel; SALLES, Walter (org.). **O mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GEADA de Netuno. Direção: Anisia Uzeyman, SaulWilliams. Produção: Anisia Uzeyman, Saul Williams, Ezra Miller, Maria Judice. Ruanda: KinoLorber, 2021. 1 vídeo (105 min), son., color.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Tratado do Todo-Mundo**. São Paulo: N-1 Edições, 2024.

GONÇALVES, Osmar. Introdução. *In*: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 9-25.

GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Circuito: Rio de Janeiro, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

HAJIME, Sakurabe. Abidarma. *In*: BRAGT, Jan van; HEISIG, James W.; O`LEARY, Joseph S.; SWANSON, Paul L.; YOSHINORI, Takeuchi (org.). **Espiritualidade budista**: Índia, Sudeste Asiático, Tibete e China Primitiva. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 73-86

HALE, Erin. Fifty years after fall of Phnom Penh, history weighs on Cambodian politics. **Al Jazeera**, [*s. l.*], 17 Apr. 2025. News. Disponível em: https://www.aljazeera.com/news/2025/4/17/fifty-years-after-fall-of-phnom-penh-history-weighs-on-cambodian-politics. Acesso em: 5 maio 2025.

HAROUN, Mahamat-Saleh. Cinema como música: uma conversa com Mahamat Saleh-Haroun. Entrevistador: Juliano Gomes. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, dez. 2010. [Seção] Inter-Seção, Olho no olho. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/entrevistaharoun.htm. Acesso em: 1 set. 2025.

INSIDE the Yellow Cocoon Shell (Bên trong vo kén vàng). Direção: Thien An Pham. Produção: Jeremy Chua, Tran Van Thi. Vietnã: JK Film, Protocol, 2023. 1 vídeo (179 min.), son., color.

INSTITUTO NANZAN de Religião e Cultura. Introdução. *In*: BRAGT, Jan van; HEISIG, James W.; O`LEARY, Joseph S.; SWANSON, Paul L.; YOSHINORI, Takeuchi (org.). **Espiritualidade budista**: Índia, Sudeste Asiático, Tibete e China Primitiva. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. IX-XXII.

JASMIN, Marcelo. Efeitos de uma intensa presença. *In*: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010. p. 7-12.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

KING, Winston L. A tradição Teravada no Sudeste Asiático. *In*: BRAGT, Jan van; HEISIG, James W.; O`LEARY, Joseph S.; SWANSON, Paul L.; YOSHINORI, Takeuchi (org.). **Espiritualidade budista**: Índia, Sudeste Asiático, Tibete e China Primitiva. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 87-102

KITTLER, Friedrich A. **The truth of the technological world**: essays on the genealogy of presence. Stanford: Stanford University Press, 2013.

LEE, Cheryl Julia. A thesis of stillness: a study of Edmund Yeo's Aqérat. **Asiatic**: IIUM Journal of English Language and Literature, [*S. l.*], v. 14, n. 2, p. 8-23, Dec. 2020.

LIMA, Morgana Gama de. **Griots modernos**: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2020.

LINGUI. Direção: Mahamat-Saleh Haroun. Produção: Melanie Andernach, Diana Elbaum, Florence Stern. Chade: Pili Films, Goï Goï Productions, 2021. 1 vídeo (87 min.), son., color.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

LOVATT, Phillipa. 'Every drop of my blood sings our song. There can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul. **The New Soundtrack**, volume 3, n. 1, pp. 61-79, 2013.

MACÊDO, Larissa Cristina Sampaio. **Encruzilhadas**: práticas artísticas e curatoriais nas redes sociais. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6. ed. Campinas: Papirus, 1997.

MAIA, Guilherme; LIMA, Morgana Gama de. Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki. **Revista Eco-Pós**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 16-38, 2022. Dossiê: Audiovisualidades contemporâneas e interfaces sonoras.

MANOEL, Jones. 'Está em jogo o controle da América Latina': Jones Manoel analisa invasão da Venezuela e critica políticos que pediram ação no Brasil. Entrevistador: Giovanne Ramos. **Alma Preta Jornalismo**, [*S. l.*], 6 jan. 2026b. África & Diáspora. Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/africa-diaspora/onu-aprova-reconhecimento-escravidao-crime-humanidade/. Acesso em: 11 abr. 2026

MARKS, Laura U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Dunham: Duke University Press, 2000.

MARKS, Laura U. **Touch**: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MARTINS, Kariny. **Ficção especulativa no cinema negro brasileiro**: a estética afrofuturista em curtas-metragens. Curitiba: A Quadro, 2023. Coleção escrever cinema.

MARTINS, Leda Maria. **A fina lâmina da palavra**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MASCARELLO, Fernando. O desejo por Hollywood no Sul Global na era do declínio do império americano. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São

Paulo, v. 14, n. 1, e1254, p. 1-25, jan./jun. 2025. Dossiê: Olhares para o público de cinema da América Latina.

MBEMBE, Achille. **A comunidade terrestre**. São Paulo: N-1 edições, 2025.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Democracia como uma comunidade de vida**. São Paulo: N-1 Edições, 2025.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras, 2007.

MELITO, Leandro (ed.). Brasil, México e Colômbia buscam fortalecer integração na Celac frente ao tarifaço de Trump. **Brasil de Fato**, [*S. l.*], 9 abr. 2025. [Seção] Internacional. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2025/04/09/brasil-mexico-e-colombia-buscam-fortalecer-integracao-na-celac-frente-ao-tarifaco-de-trump/. Acesso em: 9 abr. 2025a.

MELITO, Leandro (ed.). Panamá: contra interferência de Trump, protestos defendem soberania do país às vésperas da visita oficial dos EUA. **Brasil de Fato**, [*S. l.*], 31 jan. 2025. [Seção] Internacional. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2025/01/31/panama-as-vesperas-da-visita-oficial-dos-eua-protestos-defendem-soberania-do-pais-contra-interferencia-de-trump/. Acesso em: 9 abr. 2025b.

MELLO, Cecília (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária USP, 2015a.

MELLO, Christine. Abordagem das extremidades. In.: GRUPO DE PESQUISA EXTREMIDADES. **Grupo de Pesquisa eXtremidades**. São Paulo, [2024a]. Grupo de pesquisa sobre redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, com coordenação de Christine Pires Nelson de Mello. Disponível em: https://extremidades.art/x/christinemello/2024/10/09/abordagem-das-extremidades/. Acesso em: 18 mar. 2025

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO, Christine (org.). **Extremidades**: experimentos críticos: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017a.

MELLO, Christine. Extremidades: experimentos críticos. *In*: MELLO, Christine (org.). **Extremidades**: experimentos críticos: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017b. p. 12-18.

MELLO, Christine (org.). **Extremidades**: experimentos críticos 2: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023a.

MELLO, Christine (org.). **Extremidades**: experimentos críticos 3: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Invisíveis Produções, 2024b.

MELLO, Christine. Por outras imagens do mundo: arte, mídia, política. *In*: CYPRIANO, Fabio; ARANTES, Priscila (org.). **Artes e práticas culturais**. São Paulo: Educ, 2024c. p. 175-194.

MELLO, Christine. Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em luiz duVa. **Ars**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, ano 13, n. 25, p. 51-61, 2015b.

MELLO, Christine. Travessias nas extremidades. *In*: MELLO, Christine (org.). **Extremidades**: experimentos críticos 2: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023b. p. 26-49.

NEME, Henrique Nogueira. **Mise en scène e corpo no cinema no século XXI**: reflexões críticas a partir de Apichatpong Weerasethakul e Henrique Nogueira Neme. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

NEME, Henrique Nogueira. Tempo Intensivo, presença e a narrativa sensorial de "Beginning", de Dea Kulumbegashvili. Revista Arteriais, v. 10, nº 16, p. 136-147, 2024.

NETO, Solon. Sob presidência da Somália, Conselho de Segurança da ONU discute ataque dos EUA à Venezuela. **Alma Preta Jornalismo**, [*S. l.*], 5 jan. 2026. África & Diáspora. Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/africa-diaspora/onu-aprova-reconhecimento-escravidao-crime-humanidade/. Acesso em: 11 abr. 2026.

OLIVEIRA, Janaína. Sobre opacidade e cultura fílmica. *In*: ALMEIDA, Carol; CASSELL, Dessane Lopez (ed.). **Opacity**: the 66th Flaherty Film Seminar: July 9-18, 2021. New York: Flaherty, 2022. p. 13-17. Reflexão sobre Opacity: the 2021 Flaherty Film Seminar programado por Janaína Olivera.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2014. *E-book*.

PANDE, G. C. A mensagem do Buda Gautama e suas primeiras interpretações. *In*: BRAGT, Jan van; HEISIG, James W.; O`LEARY, Joseph S.; SWANSON, Paul L.; YOSHINORI, Takeuchi (org.). **Espiritualidade budista**: Índia, Sudeste Asiático, Tibete e China Primitiva. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 3-36.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. **Comunicação nas biopolíticas contemporâneas**: narrativas da diversidade nas filmografias do Sul Global: estudos do cinema pós-colonial, decolonial, cinema negro,

cinema mulher, cinema LGBTQIA+ e suas lutas políticas. São Paulo: PUC-SP, 1. sem. 2024. Disciplina ministrada pelo docente Rogério da Costa Santos. Disponível em: https://shre.ink/SHIw. Acesso em: 7 out. 2025.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. **Erotismo e exotismo coloniais na produção cinematográfica do século XX**: estudos dos dispositivos de dominações cruzadas das questões sexuais e raciais. São Paulo: PUC-SP, 2. sem. 2023a. Disciplina ministrada pelo docente Rogério da Costa Santos. Disponível em: https://shre.ink/SHfF. Acesso em: 7 out. 2025.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. **Regimes do audiovisual**: por outras imagens do mundo nas redes sociais. São Paulo: PUC-SP, 1. sem. 2023b. Disciplina ministrada pela docente Christine Mello. Disponível em: https://shre.ink/SHfx. Acesso em: 7 out. 2025.

POTTER, Martin. **Participatory media in Cambodia**: an exploration of relational film, documentary and art. [Melbourne: Asialink], 2012. Edward 'Weary' Dunlop Asialink Fellowship Report.

PRESSE, France. Angola celebra 10 anos de paz, depois de 42 anos de violência. **Portal G1**, [*S. l.*], 3 abr. 2012. Mundo. Disponível em: https://glo.bo/HhQeQN. Acesso em: 14 dez. 2024.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: a imagem de afirmação positiva do íbero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6-25. jul./dez. 2019.

PRUDENTE, Celso Luiz. A fragmentação do mito da democracia racial e a dimensão pedagógica do cinema negro. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, [Lisboa], n. 38, p. 157-171, 2020. Dossiê temático: Artes performativas e imagem em movimento.

Racista, Trump diz que venezuelanos são o povo mais feio do mundo. Brasil 247, [S. l.], 7 jan. 2026. Mundo. Disponível em: https://www.brasil247.com/mundo/racista-trump-diz-que-venezuelanos-sao-o-povo-mais-feio-do-mundo?utm_source=copy&utm_medium=social&utm_campaign=share&utm_content=desktop. Acesso em: 11 jan. 2026.

RAMACHANDRAN, Naman. Cambodia's Anti-Archive Unveils Slate of Local and International Co-Productions at Busan Market (EXCLUSIVE). **Variety**, [*S. l.*], 21 sept. 2025. [Markets & Festivals]. Disponível em: https://variety.com/2025/film/markets-festivals/cambodia-anti-archive-slate-busan-market-1236525748/. Acesso em: 12 out. 2025.

RAMACHANDRAN, Naman. How Anti-Archive, a young set of filmmakers, is changing the face of Cambodian cinema. **The Hindu**, [*S. l.*], 23 aug. 2019. [Steadycam]. Disponível em: https://www.thehindu.com/opinion/columns/eye-on-cambodian-cinema/article29232075.ece. Acesso em: 12 dez. 2024.

RAMOS, Giovanne. ONU aprova reconhecimento da escravidão como o mais grave crime contra a humanidade. **Alma Preta Jornalismo**, [*S. l.*], 25 mar. 2026. África & Diáspora. Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/africa-diaspora/onu-aprova-reconhecimento-escravidao-crime-humanidade/. Acesso em: 11 abri. 2026.

RAMOS, Mauro. Em 1ª declaração sobre tarifaço, Xi diz não temer 'repressão injusta' e pede união com UE contra 'intimidação' de Trump. **Brasil de Fato**, [*S. l.*], 11 abr. 2025. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2025/04/11/em-1a-declaracao-sobre-tarifaco-xi-diz-nao-temer-repressao-injusta-e-pede-uniao-com-ue-contra-intimidacao-de-trump/. Acesso em: 11 abr. 2025.

RENA, Pedro; GUIMARÃES, César; JESUS, Eduardo de. No final dos dias, ou seja, todos os dias: o diário íntimo como subjetivação no filme Arábia. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 1, p. 114-132, 2023. Dossiê temático: Cinema, audiovisual e democracia: passado e presente.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Retorno, captura, abertura: cosmopoéticas do comum no cinema de Paulin Soumanou Vieyra. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 35-50, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

RIO doce. Direção: Fellipe Fernandes. Produção: Dora Amorim, Júlia Machado. Brasil, 2021, 1 vídeo (90 min.), son., color.

RITHDEE, Kong. Cinema of reincarnations. *In*: QUANDT, James (ed.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2009.

RODRIGUES JÚNIOR, Radael Rezende. Videoarte da década de 1970, o cinema de atrações e o regime de mostração. *In*: Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 8., 2015, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: UFG: Núcleo Editorial FAV, 2015. p. 924-936.

SACRAMENTO, Evelyn. Selbé (1983), não existe descanso para as mulheres. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 51-64, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

SALMAZIO, Camila. Trump recua e deixa eletrônicos de fora do tarifaço. **Brasil de Fato**, [*S. l.*], 12 abr. 2025. [Seção] Geral. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2025/04/12/trump-recua-e-deixa-eletronicos-de-fora-do-tarifaco/. Acesso em: 12 abr. 2025.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Atravessando abismos em direção a um cinema implicado: negridade, imagem e desordem. **Logos**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, ed. 52, p. 11-24, 2020. Dossiê instabilidade e conflito das/nas imagens.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

SECCO, Carmen Tindó; TAVARES, Ana Paula; LEITE, Ana Mafalda; VAN-DÚNEM, José Octávio (org.). **CineGrafias angolanas**: memórias & reflexões. São Paulo: Kapulana Editora, 2022.

SERPA, Verônica. Juristas pedem ao Tribunal Penal Internacional investigação de Trump por invasão à Venezuela. **Alma Preta Jornalismo**, [*S. l.*], 14 jan. 2026. Cotidiano. Disponível em: https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/juristas-pedem-ao-tribunal-penal-internacional-investigacao-de-trump-por-invasao-a-venezuela/. Acesso em: 11 abr. 2026.

SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**: theory out of bonds. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1993.

SILVA, Denilson Lopes (org.). **Cinema dos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005.

SILVA, Antônio Márcio da. A experiência angolana de guerra e paz: um olhar por meio da representação fílmica de Luanda em Na Cidade Vazia (2004), de Maria João Ganga, e em O Herói (2004), de Zezé Gamboa. *In:* BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). **Filmes da África e da diáspora**: objetos de discursos. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 19-41.

SILVA, Denilson Lopes. Sensações, afetos e gestos. *In*: GONÇALVEZ, Osmar (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 61-82.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. Hackeando o sujeito: feminismo negro e recusa além dos limites da crítica. *In*: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo: N-1 Edições, 2021. p. 193-225.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022a.

SILVA, Denise Ferreira da. Ler a arte como confronto. **Logos**: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, ed. 55, p. 290-296, 2020. Dossiê decolonialidade e política das imagens.

SILVA, Denise Ferreira da; NAZARENO, Gustavo. "Nem mesmo pela lei daqui". **Serrote**: uma revista de ensaios artes visuais, ideias e literatura, São Paulo, n. 42, p. 129-142, nov. 2022b.

SILVA, Katrin Riato. Avenida Brasília Formosa nas extremidades. *In*: MELLO, Christine; BOCHIO, Alessandra (org.). **Extremidades**: experimentos críticos 3: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Invisíveis Produções, 2024. p. 130-149.

SILVA, Katrin Riato. **Performatividade e cinema contemporâneo**: procedimentos nas extremidades em Gabriel Mascaro. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

SOUZA, Liliana Mutti Reis. O entre-lugar para pensar o mal-estar do cinema nação. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2 p. 98-107, 2023. Dossiê temático: Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

SOUZA, Scheilla Franca de; BOGADO, Angelita; CARDOSO FILHO, Jorge. Abraços possíveis: interdições e resistências na exibição cinematográfica de imagens periféricas. **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 146-171, 2023. Dossiê temático: As crises da exibição cinematográfica.

SPILLERS, Hortense J. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. *In*: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo: N-1 Edições, 2021. p. 29-69.

STROPASOLAS, Pedro. Aos gritos de 'PM assassina', protesto contra morte de senegalês é reprimido com bombas em SP. **Brasil de Fato**, [*S. l.*], 12 abr. 2025. [Seção] Geral. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2025/04/12/aos-gritos-de-pm-assassina-protesto-contra-morte-de-senegales-e-reprimido-com-bombas-em-sp/. Acesso em: 12 abr. 2025.

TCHEUYAP, Alexie. Comédia do poder, poder da comédia: transformações estratégicas nos cinemas africanos. **A Barca**: revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Niterói, ano 1, n. 2, p. 128-151, 2023. [Dossiê temático] Cinemas africanos nas histórias e nas teorias do cinema: estéticas, desafios e novos cenários.

THE Unseen River (*Giòng Sông Không Nhìn Thay)*. Direção: Pham Ngoc Lan. Produção: Ngo Dai Trang, Pham Ngoc Lan, Thi Bich Ngoc Tran. Vietnã, Laos1 vídeo (23 min.), son., color.

TSUDA, Carlos Eduardo. **A vida é uma utopia?** devir ambiente devir vírus devir kinestésico devir neblina devir ma devir pós-anímico. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes: Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2023. Pontifícia

TSUDA, Carlos Eduardo. Promenade: regiões fronteiriças entre arte sonora, intervenção urbana e arte participativa. IN.: MELLO, Christine (org.). **Extremidades**: experimentos críticos 3: redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Invisíveis Produções, 2024.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades; UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Diversitas. **Cinemas negros no Sul Global**: África e América Latina. São Paulo, 1. sem. 2022. Disciplina ministrada pelos docentes Jusciele Conceição Almeida de Oliveira, Celso Luiz Prudente e Ricardo Alexino Ferreira. Disponível em:

https://diversitas.fflch.usp.br/disciplina-hdl5038-cinemas-negros-no-sul-global-africa-e-america-latina. Acesso em: 2 fev. 2025.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

VIEIRA JÚNIOR, Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EDUFES, 2022.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. 2 ed. São Paulo: José Olympio, 2002.

YI, Beh Lih. Malaysia migrant mass graves: police reveal 139 sites, some with multiple corpses. **The Guardian**, [*S. l.*], 25 mai. 2015. Malaysia. Disponível em: https://www.theguardian.com/world/2015/may/25/malaysia-migrant-mass-graves-police-reveal-139-sites-some-with-multiple-corpses. Acesso em: 14 dez. 2024

WANNEBURG, Gershwin. In oil-rich Angola, poverty, hunger and deadly unrest over fuel price hikes. **Al Jazeera**, [*S. l.*], 5 ago. 205. Poverty & Development. Disponível em: https://www.aljazeera.com/news/2025/8/5/in-oil-rich-angola-poverty-hunger-and-deadly-unrest-over-fuel-price-hikes. Acesso em: 9 dez. 2025